Georges Bataille

Las lágrimas de Eros

Iconografía en colaboración
con J.M. Lo Duca

TQE

Georges Bataille

LAS LÁGRIMAS DE EROS

Introducción de J.M. Lo Duca

Traducción de David Fernández

33

TUSQUETS EDITORES

Título original: *Les larmes d'Eros*

1.ª edición en colección Los 5 Sentidos: octubre de 1981
1.ª edición en Ensayo: abril de 1997
2.ª edición en Ensayo: mayo de 2000
3.ª edición en Ensayo: mayo de 2002
4.ª edición en Ensayo: mayo de 2007

© 1961 y 1971, Jean-Jacques Pauvert

BY NC SA

© de la traducción: David Fernández, 1997
Ilustración de la sobrecubierta: detalle de *Judith y Holofernes* (c. 1620), de Artemisia Gentileschi, óleo sobre tela, 170 x 136 cm, Galleria degli Uffizi, Florencia
Diseño de la colección: Lluís Clotet y Ramón Úbeda
Diseño de la cubierta: Estudio Úbeda
Reservados todos los derechos de esta edición para
Tusquets Editores, S.A. - Cesare Cantù, 8 - 08023 Barcelona
www.tusquetseditores.com
ISBN: 978-84-8310-524-5
Depósito legal: B. 19.543-2007
Fotocomposición: Foinsa - Passatge Gaiolà, 13-15 - 08013 Barcelona
Impreso sobre papel Goxua de Papelera del Leizarán, S.A.
Liberdúplex, S.L.
Encuadernación: Reinbook
Impreso en España

Indice

Georges Bataille en la distancia 9
Cartas inéditas 21
Prefacio del autor 35

Primera parte: El principio
(El nacimiento de Eros)
I. La conciencia de la muerte 41
II. El trabajo y el juego 59

Segunda parte: El fin
(De la Antigüedad a nuestros días
I. Dionisos o la Antigüedad 75
II. La época cristiana 97
III. A modo de conclusión 207

Notas 257
Indice de nombres y materias 261

Georges Bataille, en la distancia

1. ¿Quién habla? ¿El testigo, el crítico, el colaborador, el historiador, el amigo? No le sería suficiente un año a cada uno de ellos para esbozar un discurso serio o, si obrara como discípulo, para imponerse silencio. Incluso en los límites extremos de la intuición, yo tan sólo podría echar una ojeada, en pleno día, a la noche de esa nueva caverna de Platón en la que Georges Bataille se internó para racionalizar las tinieblas de lo indecible.

No obstante, el testigo presta una ayuda inesperada. Existía un hombre en Bataille —un hombre apuesto y venerable— y el hecho de haberlo visto vivir debe desprender alguna luz sobre la noche de su obra. El mismo Paul Valéry no habría desdeñado seguir, línea por línea, imagen por imagen, texto por texto, la completa realización de un libro de un autor infinitamente tranquilo y obsesionado por su destino. De este modo veo avanzar al afable bibliotecario por el muy encerado entarimado de la Biblioteca de Orléans, o bajo el artesonado pintado en azul y oro del antiguo arzobispado de la ciudad. O mejor, abro el cajón en donde cincuenta y siete de sus cartas (algunas de seis páginas) aún se refieren a la lentitud de la escritura, a las preocupaciones que acarrea la ilustración de una tesis sobre el erotismo, convertida en testamentaria por la fuerza del tiempo. Lo reconozco: estoy orgulloso de haberme encontrado en aquel momento en el centro de la historia de Georges Bataille.

Estas cartas proceden de Orléans y, por supuesto, también de Fontenay-le-Comte, Sables-d'Olonne, Seillans y Vézelay. También tengo, copiado por su mano, sobre dos fragmentos de papel naranja, el texto de Georges Dumas sobre «El placer y el dolor», *que tanto le impresionó; sus notas, el prefacio (nueve folios), y las pri-*

meras pruebas, minuciosamente corregidas; así como la carta de Henri Parisot, que le llenó de júbilo, acompañada de la fotografía en color de La lección de guitarra, *de Balthus (era la época de* Método de meditación).

El 24 de julio de 1959 Bataille decidió el título de este libro: Las lágrimas de Eros *(«le gustará a Pauvert»,* añadía con malicia). En la misma fecha me pidió, a propósito del* Nuevo Diccionario de Sexología, *que vigilara la aparición de artículos sobre Gilles de Rais, Erzsébeth Bàthory, lo Sagrado, la Transgresión, la Moda, la Desnudez, Jean Cenet, Pierre Klossowski, en fin... sus temas favoritos.*

Nunca abandonó la idea de Las lágrimas de Eros, *y concibió la obra hasta el más ínfimo detalle, desde la organización de los capítulos hasta el corte de los clichés (incluso me hizo el croquis de un tapiz de Rosso en el que yo debía buscar un detalle que a él le interesaba), pasando por una elaborada selección de imágenes procedentes de la prehistoria, de la Escuela de Fontainebleau y de los surrealistas, fueran reconocidos o clandestinos.*

Durante dos años, desde julio de 1959 hasta abril de 1961, Bataille elabora el plan de la obra, que adopta cada vez más el cariz de ser una conclusión de todos los temas que le fueron caros. Sin embargo, la redacción se desarrollaba con gran lentitud, y Las lágrimas de Eros *sufría constantes retrasos a causa de los acontecimientos [«Entretanto, mi hija mayor ha sido detenida por su actividad (a favor de la independencia de Argelia)»]*[1] *y la merma de sus facultades físicas [«... Lo reconozco, no veo muy bien...»].*[2] *El libro llegó a su término —más adelante explicaré en qué condiciones— y le agradó: se trataba de un todo, desde la elección de los caracteres hasta el ritmo de la compaginación; había procurado que su pensamiento no se viera ni pospuesto ni trabado ni traicionado por una imagen fuera de lugar. El, tan cortés, era muy exigente cuando se trataba de velar por la forma material de sus ideas.*[3] *En efecto,* Las lágrimas de Eros *se sostenía satisfactoriamente y, de algún modo, pudo hacer realidad el deseo de Valéry,*

* Jean-Jacques Pauvert, uno de los más creativos y arriesgados editores franceses de los últimos cuarenta años y editor de gran parte de la obra de Georges Bataille. *(N. del E.)*

según el cual la imagen reemplaza, frecuente y ventajosamente, a la falaz descripción del escritor. De Gautier d'Agoty a las planchas de Cranach y a los suplicios cristianos o chinos, la imagen «decía» todo en una síntesis para la que las palabras no eran sino cierta forma de custodia. El libro le gustó, presumo que incluso fue causa de una de sus últimas alegrías. No tuvo tiempo de experimentar la irritación que le hubiera supuesto conocer la condena de nuestra miserable censura —durante el «reinado» de Malraux— en uno de sus días más sórdidos, comparable a los que la llevaron a cometer el fallo de prohibir a Stekel, Havelock Ellis y... Alban Berg. Bataille estaba entonces fuera de alcance. La censura saboreó a solas su vergüenza (con toda la prensa francesa, dicho sea de paso, que nada dijo al respecto).[4]

2. Mi relación con Georges Bataille y el contexto de este libro —que escribió durante este tiempo— contribuyen a que pueda aventurar una hipótesis: Georges Bataille debió de entregarse muy pronto a la angustia de la muerte; quizá incluso a un pánico interior, del que resultaba un sistema de defensa. Toda su obra se perfila según estas características. Para soportar la idea de la muerte en estas condiciones, era necesario, a la vez, cubrirla de colores tornasolados, reducirla a un instante sublime («el instante último»), reírse de ella y hacer «de la más horrible de las cosas horribles, el único lugar donde refugiarse de los tormentos de esta vida».[5] *En suma, encontramos la huella de ese cruel deseo de prevenir el fin, renunciando a concluir. «Estas afirmaciones debieran conducir al silencio y yo escribo, lo cual no es en modo alguno paradójico.» Sí, pero, para expresar el silencio, el silencio no es suficiente. Otros han intentado la total renuncia a la escritura. Me hacen pensar irresistiblemente en una frase de Chateaubriand (dirigida a Julia Michel en 1838): «Soy enemigo de todos los libros, y si pudiera destruir los míos, no dejaría de hacerlo». Incluso las* Memorias de Ultratumba *están virtualmente acabadas... Ciertamente, el lenguaje es un obstáculo, pero también es el «único» medio.*

«Oirás, procedente de ti mismo, una voz que guía a tu destino. Es la voz del deseo, no la de los seres deseados.» Aquí se halla la aguda poesía de Bataille, carente de vibraciones literarias, como

cuando propugna: «El viento del exterior escribe este libro». Sabe que la invocada impersonalidad del pensamiento lleva en realidad «su» firma. Lo quiera o no, Hegel le sugiere que: «La vida que soporta la muerte, y en ella se mantiene, es la vida del espíritu» (cito de memoria). Se trata de la superioridad del pensamiento hegeliano, compuesto de saber «y» de ciencia, sobre las otras corrientes que únicamente se basan en el saber y, por esta razón, andan a ciegas.

Aquí hace Hegel su pequeña aparición. No porque deseemos, a toda costa, enlazar a Hegel con Bataille. Las profundidades y espirales de su pensamiento son tales que podríamos encontrar otros patrones al creador del Acéfalo, *incluso Heráclito nos convendría, desde el juego del niño que amontona piedras, edifica castillos y los destruye enseguida, a veces con la complicidad de la resaca marina, hasta el fuego creador. Podríamos también buscar ancestros en cada una de sus observaciones, racionales o irracionales. ¿De dónde procede la gratuidad de la actividad humana, su gigantesco despilfarro —doscientos millones de huevos para un solo ser mortal—, su placer por renacer al precio de una acción destructiva? ¿Dónde se origina su intuición fundamental —que, con todo, nada debe a la etnología ni a Marcel Griaule— de la toma de conciencia del* homo sapiens *a causa de su sexo erecto? ¿De dónde surge esa capacidad para transformar la preocupación 0religiosa en fijación sexual? ¿De dónde surge esa sentencia evidente que propugna que «la libertad soberana y absoluta fue tomada en consideración [...] después de la negación revolucionaria del principio de monarquía»?*

Este sería un juego —por cierto, nada despreciable— que queda alejado de nuestras preocupaciones.

3. Siguen acudiendo a mi memoria recuerdos que se imbrican en estas palabras mías de introducción. Orléans. Ultima fase de Las lágrimas de Eros. *Hay en esta ciudad una casa estrecha y alta con fachada de mármol blanco, siguiendo el gusto de un Renacimiento tardío; hoy en día no es más que un almacén de innumerables clases de queso, cuyos olores se perciben incluso desde el centro del mercado que está enfrente. Georges Bataille es-*

taba fascinado por el conjunto, por la incongruencia de la arquitectura con relación a ese almacén de quesos. De su ingenio surgían comparaciones sorprendentes, mientras que yo podía emitir un juicio en frío, ya que detesto el olor del queso. Pues bien, rodeados del ornamentado mármol, Bataille y Monique se proveyeron abundantemente para el almuerzo de ese día en que, por fin, se daba por terminado Las lágrimas de Eros. *Monique le derrotó en su propio terreno al probar un queso que, si fuera comparado al Munster, éste parecería una variación de la violeta, y que a él mismo le hizo vacilar. Con los ojos brillantes por la admiración, murmuró: «Es casi como una tumba».*

Gracias a estas sensaciones del gusto y del olfato, sin duda sacó —sin olvidar la turbación provocada por sus evocaciones— nuevas fuerzas para dar los últimos retoques a lo que iba a ser su libro. Durante meses, Monique me reprochó lo que ella denominaba mi crueldad y, de hecho, se trataba de crueldad, ya que le hacía escribir, hasta los límites de lo soportable, los textos que él deseaba leer a lo largo de Las lágrimas de Eros. *El texto, recién escrito con su letra firme, menuda y esencial, pasaba al salón contiguo, donde Monique lo dactilografiaba. En este momento, la fatiga de Bataille era tal y su lucidez había sido sometida a tan fuerte tensión que, cuando yo volvía, ya había olvidado lo que acababa de escribir... A pesar de ello, yo tenía que acabar este libro que se había retrasado un año con respecto a los planes del editor. Es mi única excusa, pero no impide que se me encoja el corazón cuando pienso que, renunciando al libro y dejando intactos los inmemoriales tabúes que él quería romper a toda costa, le habría evitado el esfuerzo.*

Intento también recordar al Bataille de Las monedas de los Grandes Mogoles,[6] *antiguo ensayo del que poseo una separata de «La ninfa Aretusa». Ya aquí, en tanto que escritor y pensador, se manifiesta apartado de la rutina cultural. Del Imperio del «destino tan sorprendentemente cautivador» del nieto de Tamerlán Babar, descendiente de Gengis Khan por parte de madre, a los jesuitas engañándose a sí mismos «con delirantes esperanzas de una próxima conversión [...] de la India», Georges Bataille muestra una personal visión de la Historia, ¡y el citado ensayo es un catálogo de monedas zodiacales!*

Ahora bien, aunque ya tenga entonces una forma de escribir manifiesta, su pensamiento aún no se ha revelado. La relación erotismo-muerte todavía forma parte de la textura misma del devenir humano y, aunque esté contenida en su espíritu, permanece indefinida. De todas maneras, va a encontrarse bien acompañado. Es Bernanos quien escribe: «Parece seguro que el presentimiento de la muerte domina nuestra vida afectiva».[7]

Por otra parte, Georges Bataille se remonta con facilidad a Oriente para dar con otros estratos de una forma de pensar invariable. Existen el Nirvana y el Maituna (unión sexual), que se oponen a la inhumana versión del pensamiento «celestial». El Nirvana es, a la vez, la muerte de Buda, el aniquilamiento de la vida física y la «pequeña muerte», término tan caro a Bataille. A pesar de ser un hegeliano convencido, Schopenhauer no le desagradaba, ya que a éste le es debida la difusión de ese término en Occidente, entendido como extinción del deseo, desaparición del individuo entre la colectividad y, por lo tanto, como un perfecto estado de dicha y tranquilidad «en el que la muerte ya no tiene sentido»; cosa que atemorizó a Bataille. Freud concibe «una tendencia a la reducción, a la continuidad, a la supresión de la tensión provocada por la excitación interna»,[8] *descubriendo de este modo una relación con la noción de pulsión de muerte.*[9] *Y no podemos dejar de tener en cuenta sus observaciones.*

En un plano más cercano a la poesía de Bataille, Novalis —el gran Novalis, al que debemos remitirnos siempre que una alucinante forma de intuición se imponga a nuestro espíritu— escribió: «El proceso de la historia es como un incendio, y la muerte equivale al límite positivo de esta trascendencia de una vida más allá de la vida».

No obstante, Georges Bataille no se interesa por la muerte así concebida, sino por «el último instante», ese último instante en el que hay que destruir los poderes de la eternidad. A fuerza de exclusiones, llega a considerar el dolor como el intermediario y mediador entre la vida y la muerte. De ahí su atracción por las víctimas, semejante a la de Max von Sydow, en la película El séptimo sello, *cuando fija su mirada en los ojos de la mujer que va a ser quemada viva. En este punto, hay que recordar que uno de los fundamentos de la doctrina budista es la veracidad del do-*

lor, donde se entremezclan la aceptación masoquista y la provocación sádica. Podríamos hacer uso de una frase enunciada por Bataille: «A menudo Hegel me parece la evidencia, pero esta evidencia es difícil de soportar».[10] *La evidencia de las concatenaciones que le conducen al «último instante» no resulta menos dificultosa. Ese último instante llegará a ser el* leit-motiv *que se grabará en toda su obra, quizá con la ayuda del cauterio nietzschiano.*

Es este «último instante» el que lleva a Bataille a la busca de «pruebas». Su intuición —basada en Hegel, Nietzsche y Freud— admite con facilidad que «los instintos sexuales (...) justifican los horrores del martirio».[11] *Sabe muy bien que el placer de superarse mediante la aniquilación es un placer sádico por excelencia. Pero no es éste el objeto de su búsqueda. El querría saber «cómo» alcanzar la mediación entre el sacrificio y el éxtasis. El «porqué» poco le importa.*

De la imagen del suplicio chino[12] *consistente en el descuartizamiento en cien trozos, le atrae la visión de un hombre transfigurado y estático ante la navaja del verdugo que le descuartiza vivo, provocando el gozo de los asistentes. Bataille no se deja conmover por el hecho de que la instantánea tan sólo captara un momento efímero de la expresión del hombre torturado (de todos modos, con la ayuda de un estudiante de medicina chistoso, se puede hacer reír a un cadáver manipulándole los músculos orbiculares de la boca), y tampoco el hecho de que al torturado le haya sido administrada una fuerte dosis de opio le hace dudar. Víctimas y verdugos le convencen de que el misterio del «último instante» reside en esa suprema angustia que, «más allá», se convertirá en el supremo gozo o en la suprema inconsciencia. Bataille es conocedor de los frenéticos ritos de los discípulos de la secta islámica Roufai, vinculada al sufismo de los derviches, en los que el dolor provocado por las heridas es considerado como coadyuvante del éxtasis (pero «esas heridas son infligidas en un estado de virtud tal que no causan «dolor», sino una especie de beatitud entendida como una exaltación tanto del cuerpo como del alma [...]. Estas prácticas deben ser consideradas ante todo como simples medios para alcanzar un fin».*[13]

Es la grandeza y la debilidad de la prueba: para que el dolor

no sea el dolor, para que la muerte no sea el horror de la muerte, es necesario que se abstengan de ser realidades.

En la mitología de Bataille, el éxtasis del torturado se empareja con el éxtasis de los grandes sádicos: Gilles, Erzsébet Bàthory de Nasaddy, Doña Catalina de los Ríos (a la que Bataille no llegó a conocer); o incluso con el de ese hombre que «deseaba» contemplar cuerpos torturados, al que se refería Platón,[14] *y con los flageladores itifálicos de Cristo que aparecen en las pinturas y esculturas tradicionales (Luis Borrasà, Holbein, los calvarios bretones...), en fin, con el del placer secular que sienten las masas ante los más crueles espectáculos sobre los que se cierne la muerte: el Circo, la Crucifixión, Tenochtitlán, Plaza de Grève, Plaza Roja o Nuremberg. Todo cobra un sentido, pero que únicamente conduce a la destrucción y a la muerte. Schlegel propugna: «Tan sólo en el frenesí de la destrucción se revela el sentido de la creación divina. Tan sólo en el ámbito de la muerte resplandece la vida eterna».*[15] *Afirmación no lejana al dicho hegeliano que afirma: «Hay un vínculo íntimo entre libertad, terror y muerte».*

La interrogación ante el sufrimiento no es, pues, más que un alto en el camino que lleva a la interrogación ante la muerte. Bataille, en su conmovedora búsqueda, no puede franquear el límite de lo incognoscible. De hecho, es ya admirable que pueda adaptarse, sin ruptura, a la dialéctica que expresa el concepto de Aufheben *(dejar atrás el presente) —particularmente caro a un espíritu hegeliano— aceptando sobrevivir y, por lo tanto, escribir. El «escribe con tu sangre» de Nietzsche, significa para Bataille, en ocasiones, «escribir con su vida», pero también «escribir del mismo modo que uno ríe».* (Sobre Nietzsche).

4. El lector más indigente se habrá dado cuenta: me estoy andando con rodeos. Me resisto con todas mis fuerzas a hablar de Bataille bajo otro punto de vista. He retrasado este momento y, por mucho que me repugne calificarlo como filósofo, es absolutamente necesario que me olvide de su lenguaje poético, que siempre me ha convencido mucho más, para ocuparme de su orden mental. Abordo al Bataille filósofo con todas las reticencias que me sugiere la filosofía. Por otra parte, he afirmado ya que vivimos

en un viejo discurso de veinticinco siglos al que precisamente llamamos «filosofía», a falta de una palabra más incierta. Debemos sentirnos culpables por olvidar que la filosofía nació condicionada por el mito, la religión e, incluso, por la política, lo que significa que aquélla es el único ámbito en el que aceptamos la suposición, ahí donde la ciencia siempre había exigido la descripción.

La filosofía es un espejo, cóncavo o convexo, que el hombre se ha construido (sin decirlo) para hacernos ver cómo deberíamos haber sido, y en modo alguno para mostrarnos como en realidad somos.[16]

Las filosofías contaminadas por el cristianismo siempre han intentado separar la Vida de la actividad de las glándulas endocrinas; pero no son peores que las filosofías laicas que separan al Hombre de, digamos, sus actividades excrementicias. Esto nos hace pensar en esos arquitectos sublimes que, sin embargo, olvidan que suele suceder que en una cocina se hierva agua.

Hay que intentar abordar a Georges Bataille entre Hegel y Nietzsche, entre la dialéctica y lo trágico. Su radical y definitiva experiencia de «la imposibilidad de pensar» —expresada, de hecho, por una idea continua que se revela a cada instante en toda su obra— no nos detendrá ni tampoco nos impedirá apreciarla en toda su esencia, a pesar de las confusiones creadas, sin motivo, por sus investigaciones. «La experiencia es, para sí misma, su propia autoridad, pero (...) la autoridad se expía».[17] *Pienso que aquí intenta definir el principio de una vida «intelectual» liberada de la autoridad y que sea el origen del pensamiento que no tiene origen. Pero Bataille acaba expresando nuestras limitaciones pues lo que él teme —la traición de la palabra— está inscrito en la articulación original de la palabra. Cuando afirma: «Un hombre es una partícula inserta en unos conjuntos intrincados e inestables», el término «inserto» «compromete» para siempre toda esperanza de ausencia.*

No podemos, sin caer en el vacío, evitar ciertas medidas de seguridad; invirtiéndolas —mediante el sofisma o mediante un impulso prodigioso— acaso sería posible llegar a la «teología», pero seguramente disuelta por la ausencia de lo divino y del yo, lo que no puede conducir más que a la «ausencia» a secas. Pero ¿cómo apartar la vista de esta ausencia que, para ser inteligible, está con-

tenida en una presencia? Sólo los ateos dramatizan la ausencia de Dios; para los demás, significa tan sólo una eterna calma.

¿Debemos recurrir a Freud? Quizá las claves de estos angustiosos problemas estén en sus manos. Su conocida afirmación según la cual «la angustia es la consecuencia del rechazo», en realidad no nos sirve de mucho, aunque analicemos los recuerdos de Bataille referentes a su padre. En cambio, lo que realmente reviste importancia es la certeza de que «la última transformación de la angustia es la angustia de la muerte, el miedo ante el super-yo proyectado en la fuerza del destino».[18]

El veterano psicoanalizado (la leyenda cuenta que Lacan nunca se dejó analizar por sus colegas) conoce todos los matices de la pulsión de muerte (Todestriebe), *las intensas pulsiones que se oponen a la pulsión de vida y tienden a la reducción completa de las tensiones, es decir, a llevar de nuevo al ser vivo al estado anorgánico.*[19] *Existe una tendencia fundamental en todo ser vivo a volver a ese estado. El resto se encadena con una especie de fatalidad: «Una parte de esta pulsión, por su desplazamiento hacia el exterior, conduce al sadismo: la componente que no sigue este desplazamiento, permanece en el organismo al que está vinculado por la libido (...): reconocemos el masoquismo originario, erógeno».*[20]

Casi todo está dicho y, si añadimos el pensamiento de Freud a lo que en el espíritu de Bataille debió de significar la mediación del «último instante», algunas cosas quedarán aclaradas: «En lo referente al dolor corporal, existe una gran influencia —que podemos denominar narcisista— de las zonas dolorosas del cuerpo, que siempre aumenta y actúa de una forma que podríamos definir como vaciante (que hace el vacío), y "exhaustiva"».[21]

Las comprobaciones nos permiten llegar bastante lejos. Uno tiene el derecho a preguntarse si la obsesión por la muerte había perturbado a Bataille. «Como ocurre con el sol, no puede ser mirada fijamente».[22] *¿Acaso estaría más cerca del simbolismo que nos enseñó «el cercano parentesco existente entre la belleza y la muerte»?*[23]

Me siento mejor cerca de un Georges Bataille poeta embelesado, pero ya con un estilo propio y que, por su mera inserción en el universo de las palabras y de las formas, desmiente la atroci-

dad que él quería evitar mediante artificios por aminorar la atrocidad suprema del no ser. No responde a la pregunta de Valéry: «¿Por qué lo que crea a los seres vivos los crea mortales?»,[24] *por la excelente razón de que nunca sabremos la respuesta, al menos hasta que no nos encontremos más allá de la vida.*

5. El último Bataille que recuerdo se sienta en el Flore en una mañana soleada. A su lado (en el que quizá sea su último encuentro) se encuentra Balthus y, al lado de éste, Pierre Klossowski, como dos perfiles de una misma colección de medallas. Más lejos está Patrick Waldberg, servicial como una nodriza. Allí está Georges Bataille; ojos azules, cabellos blancos de incomparable juventud. De ningún modo su sonrisa es inmóvil, pese a que, a fuerza de moderación, es casi invisible. Pienso en el ritual del ángel que aparece fugazmente. No le volví a ver, y así permanece en mi memoria, bajo el sol de una mañana, él, que siempre soñaba en sepulcros sin palomas.

J.M. Lo Duca

Cartas inéditas*

Les Sables d'Olonne, 24 de julio de 1959

Querido amigo:

Quería escribirle desde el 10 de julio, pero estaba muy ocupado debido a la urgente necesidad de acabar los envíos de los textos. Y, de todas maneras, no podía escribirle hasta después de haber recibido mis notas. En fin, el segundo y último de estos textos fue enviado ayer, y así he podido preparar esta respuesta, que a su vez se hacía urgente.

Me alegra lo que me dice en su carta al respecto del Institute for Sex Research de la Universidad de Indiana. Me urge volver a verle y estoy enteramente seguro de que mantendremos una importante conversación al respecto de, entre otras cosas, la ilustración de mi libro.

He hecho una puesta a punto de mi plan y de mis notas sobre la posible ilustración.

He conseguido fotografías de las más notables escenas de la película de Resnais sobre Hiroshima, que corresponderán a la conclusión del libro. Quisiera hacer una primera parte sobre Eros cruel, en la que me referiría a Gilles de Rais, sobre quien puedo hacer precisiones, a Erzsébeth Bàthory, cuyos crímenes no son menos horribles, y a un joven criminal americano, llamado William Heirens (estos dos últimos, desconocidos en Francia), sumamente interesante. ¿Podría usted, quizá mejor que yo, escribir a América pidiendo que le envíen una o dos fo-

* Algunas cartas inéditas de Bataille de las cincuenta y siete que posee J.M. Lo Duca. *(N. de la edición francesa.)*

tografías y, acaso, algunas precisiones sobre la historia de Heirens? (Tan sólo tengo un libro bastante bien documentado, pero siempre es mejor añadir algo más.)

La segunda parte trataría de la belleza y empezaría por un estudio sobre la atracción sexual y la belleza en la época prehistórica (en lo esencial, ya está hecha), y, evidentemente, puede ser ilustrada. Ya tengo algunas notas, pero, indudablemente, pueden ser aumentadas (sería interesante que habláramos de ello).

Cuando me sea posible, iré a ver a Brassal, quien, según creo, hace las mejores fotos de cuerpos semidesnudos que existen. Somos amigos desde hace tiempo e intentaré conseguir de él lo más que pueda.

Aparte de las fotos de mujeres, hay admirables fotos de *graffitis* obscenos y, después de mi última conversación con Pauvert, tengo la impresión de que podemos considerar su publicación, pues, ciertamente, concordarían con mi texto.

Huelga decir que me interesa mucho lo que me dice sobre el diccionario.* Desde hace algún tiempo, voy anotando los temas que puedo proponerle, aunque, en lo referente a algunos de ellos, sería interesante dirigirse a otras personas.

De todos modos, he aquí la lista:

Gilles de Rais
Erzsébeth Bàthory
Heirens (William)
Lo sagrado
Transgresión
Prehistoria
Moda
Desnudez
Robo con efracción
Genet (Jean)
Klossowski (Pierre)
Douassot (Jean).

* Se trata del *Nuevo Diccionario de Sexología,* 2 volúmenes, concluido en 1965; edición de J.J. Pauvert. *(N. de la ed. fr.)*

Existe, por supuesto, la posibilidad de aumentar mucho la lista.

Creo que Patrick Waldberg podría hacer un buen artículo sobre Jean Genet. Y aún podría hacer otro gran artículo:

Pintura moderna.

Resulta ocioso decir que tenemos muchas cosas de qué hablar; pero no iré a París antes de septiembre. Permaneceré en Sables d'Olonne (17, Quai Clémenceau) hasta el día 30. En principio, pasaré el mes de agosto en Vézelay (dirección suficiente). Si pasa por allí... De todas maneras, podría usted telefonearme a Vézelay, al número 38 (vienen a buscarme y en menos de un minuto contesto al aparato).

Le saluda afectuosamente,

G.B.

P.D Actualmente, el título más adecuado para mi libro me parece que es *Las lágrimas de Eros*. A Pauvert le gustará mucho.

Orléans, 17 de noviembre de 1959

Querido amigo:

Me encuentro de vuelta en Orléans. Si, como me dice Pauvert, tiene usted previsto venir hasta aquí, me alegrará mucho verle. He preparado seriamente, e incluso iniciado, mi trabajo; pero ahora sería necesario proceder a una puesta a punto general. Creo que mantendremos una larga y, estoy convencido, muy interesante conversación. Puede telefonearme al número 87-31-23 de Orléans. Puede marcar el número directamente pero no me acuerdo de las cifras que componen el prefijo necesario para conectar con Orléans y, por lo tanto, se verá obligado a pedírselas a la oficina de información.

Hasta pronto, pues, y reciba un afectuoso saludo,

G.B.

Fontenay-le-Comte, 5 de marzo de 1960

Querido amigo:

Con motivo de mi última carta, habrá pensado que me encuentro en muy mal estado de salud. Efectivamente, no se equivoca, pues he sufrido bastante. Pero esté seguro de que nada olvido en lo referente a *Las lágrimas de Eros*. En particular, querría hablarle, sin pérdida de tiempo, del proyecto de una conferencia que pronunciaría cuando saliera el libro. Respecto a esta conferencia, intentaría ponerme de acuerdo con André Bréton.

Pero, para ello, querría ponerme de acuerdo con usted sobre una especie de calendario que comportara la fecha de entrega del manuscrito y la fecha de salida del libro.

Actualmente, sólo puedo hablarle de proyectos. Es usted quien tiene que decirme, previo acuerdo con Pauvert, las fechas que le parezcan posibles. ¿Acaso también es necesario un acuerdo con Julliard?

Mi estado de salud sigue siendo inquietante, aunque el tratamiento que sigo me permite confiar en cierta mejoría y, por otra parte, he recobrado mi ritmo de trabajo, algo lento, pero regular.

Desde hoy mismo puedo decirle lo siguiente: he podido proseguir el plan de mi libro, pudiendo darle así un desarrollo más importante, una ambición más esencial. Querría un libro más relevante que cualquiera de los que ya he publicado.

Naturalmente, me corresponde a mí precisar la fecha de entrega del manuscrito y usted tan sólo tiene que darme su visto bueno. Le propongo los primeros días de abril, a más tardar, el día cinco. Tengo en cuenta la relativa lentitud con la que actualmente trabajo. En principio debía terminar el 31 de marzo,* pero el plazo hasta el 5 de abril me parece prudente. El 31 de marzo cae en jueves, el 5 de abril, en martes. Le ruego que prevea, en particular, la fecha de salida del libro, de tal modo que pueda, si es posible, hacerla coincidir con la fecha de mi con-

* El manuscrito no fue terminado hasta un año más tarde, el 15 de abril de 1961. *(N. de la ed. fr.)*

ferencia. Si es preciso, me parece posible, supongo que de acuerdo con Patrick Waldberg y con usted, organizar la conferencia sin recurrir a ningún organismo. Hágame saber cuál es su opinión. Evidentemente, aún es muy pronto, pero me parece lógico preverlo todo.

Querría pedirle que me respondiera a vuelta de correo, pero únicamente para darme su visto bueno, a fin de que pueda telefonearle el jueves 10 de marzo, por la mañana, para poder así fijar las fechas, al menos aproximadamente.

Le saluda afectuosamente,

G.B.

Orléans, 15 de junio de 1960

Querido amigo:

Vuelvo de París, donde intenté contactar con usted por teléfono.

Supongo que, si le hubiera telefoneado el lunes o el martes, le hubiera encontrado, pero, en verdad, me encontraba desbordado por múltiples citas.

De todas maneras, esta carta le pondrá al corriente de mi trabajo, que no ha sido muy importante desde que nos vimos, ya que mi estado de salud iba de mal en peor. Entretanto, mi hija mayor fue detenida por su actividad política (en favor de la independencia de Argelia). En realidad, hasta el sábado o el domingo no se abrió, bruscamente, por así decirlo, una puerta, recuperando así un estado de salud normal. Le propongo que nos encontremos el domingo 26 de junio, o el lunes 27, en París. Creo que estaremos en condiciones de prepararlo todo. Hágame saber lo que, en principio, le será más necesario, si así lo cree oportuno, y si le parece algo lejana esta fecha.

Creo que puedo terminar el manuscrito hacia finales del mes que viene. Pasaré el mes de julio en Sables d'Olonne, donde me encontraré a gusto para trabajar.

Soy consciente de mis deficientes condiciones en el curso de estos últimos tiempos, pero creo que puedo dar con firmeza esta precisión: todo debería estar acabado para el 31 de julio. Na-

turalmente, la lista de ilustraciones debería acabarse antes y, salvo excepción imprevisible, deberíamos concluirla hacia el 26 de junio (...).

G.B.

Les Sables d'Olonne, 13 de julio de 1960

Querido amigo:

Me parece muy interesante lo que me anuncia en su carta del día 11 y me alegro mucho de que ya tenga el «ektachrome».

Creo que el fondo negro de la cubierta hará resaltar el color. Le señalo enseguida, y aparte, un cuadro cuya fotografía ilustrada me parece, con toda seguridad, deseable (...). Se trata de *La muerte de los inocentes,** de Cornelius van Haarlem. Leymarie lo cita en su *Pintura holandesa* (...) en términos que, para nosotros, hacen más exacto su sentido (...).

Por otra parte, le informo que me han prometido siete fotos, de las que cinco son fotos de flagelaciones, hechas por un buen fotógrafo (proceden de Seabrook). Son auténticas, pero no podremos dar ninguna referencia precisa, pues así lo he prometido. Esta noche intentaré darle la continuación de mi lista de ayer, aunque forzosamente inacabada. De todos modos, le doy enseguida las referencias a los libros daneses que me prestó (...).

Por otra parte, creo que usted debe de tener las fotografías sobre la obra de Fuchs que me había prestado.

Le saluda afectuosamente,

G.B.

P.D. Debe usted de tener las fotografías de Pierre Verger que representan escenas de un sacrificio en Brasil. Se las presté un día en el Café de Flore (...).

Para terminar, algo muy importante: sería interesante para usted ir a ver «de mi parte» a mi amigo Brassaï, uno de los dos o tres fotógrafos vivos más notables que, además, está interesado, en cierta medida, en el tema que nos ocupa. ¡Es el autor

* *Cf.* pág. 144.

de las fotografías que, en su momento, envié a Girodias! Se trata principalmente de fotografías de graffitis. También debe de tener un cliché* del célebre falo de Delos (del que sólo di una imagen muy mal reproducida en mi libro *El erotismo***).

Les Sables d'Olonne, 5 de septiembre de 1960

Querido amigo:

Aunque he pasado algunos días sintiéndome mal, no he dejado de trabajar. No creo poder explicarle por escrito el tipo de dificultades por las que atravieso. Tampoco puedo referirle las razones que me han inducido a suprimir ciertos temas que había previsto y a dividir el libro en sólo tres partes: la primera, sobre la prehistoria; la segunda, sobre lo dionisiaco, seguida de lo que denomino los expertos modernos de lo dionisiaco, con un breve resumen de los aquelarres de fines de la Edad Media y de las sectas musulmanas contemporáneas. La tercera parte deberá ser un estudio de un aspecto moderno del erotismo que representan, en la misma época, Sade y Goya y que será acompañado de un ensayo general sobre la pintura moderna. Creo poder afirmar que esta vez se trata de un trabajo equilibrado cuya forma definitiva, después de una labor relativamente corta, cobrará ahora pleno sentido.

Sólo me resta preguntarle si podremos reunirnos, sea en París, sea en Orléans, hacia el 20 de septiembre, a fin de arreglar lo que quede por arreglar. Hecho esto, el manuscrito, ya ultimado, deberá ser entregado al impresor a principios del mes de octubre.

Le saluda afectuosamente,

G.B.

* Se trata de una fotografía tomada por Bataille (pág. 76) *(N. de la ed. fr.)*

** Publicado por Tusquets Editores, Barcelona, 1979, colección Marginales número 61.

Les Sables d'Olonne [sin fecha]

Querido amigo:

He hecho, y sigo haciendo, un esfuerzo desesperado para terminar el libro. Por desgracia, el tratamiento que he seguido para recuperarme, siguiendo los consejos del médico, más bien ha producido el efecto contrario. Estoy agotado. A pesar de todo, sigo trabajando, pero avanzo muy lentamente, muy, muy lentamente. No sé qué más puedo decirle. Sucede que, a veces, me encuentro con correcciones que han empeorado mi texto. A Dios gracias, esto no ocurre con el conjunto del texto, pero ello implica una dificultad tan grande que sólo manteniendo una conversación con usted podría darle cuenta del punto en que me encuentro.

Lo único que puedo adelantar es que, por una parte, voy a hacer todo lo posible para recuperar el equilibrio de mis nervios, siguiendo un tratamiento médico, y, por otra parte, no dejo el trabajo hasta que advierto que éste empieza a ser confuso.

No me abandone. Escríbame. Dígame en qué punto se encuentra, qué considera específicamente, y si acaso prevé alguna novedad en lo relativo a las ilustraciones.

Sobre todo, respóndame a algo muy determinado: hasta cuándo permanecerá en París, es decir, hasta qué fecha podré intentar encontrarle.

Le pido excusas por todas estas dificultades y le ruego que, a pesar de todo, cuente conmigo. Con todo, el trabajo que me queda por hacer no es tanto para que, ni por un instante, pueda pensar en abandonarlo hasta el día en que le envíe el manuscrito terminado; pero aplazo lo restante para ese día.

Le saluda afectuosamente,

G.B.

P.D. Pienso que sería de gran interés para ambos que nos reuniéramos (tres líneas).

Haré todo lo posible para que quede mecanografiado sin demasiada tardanza, durante estos días, lo que ya está en versión definitiva.

Fontenay-le-Comte, 1 de septiembre de 1960

Querido amigo:

Estoy pasando por unos terribles periodos depresivos. Afortunadamente, no duran mucho. Todo ha ido mal durante estos días, pero he podido ponerme a trabajar de nuevo. Interrumpo mi carta por hoy, pero marcho a Les Sables, donde permaneceré regularmente. Le escribiré desde allí (la misma dirección que hace un mes) a partir de mañana.

Le saluda afectuosamente,

G.B.

Tengo razones para estar [la carta se interrumpe aquí.]

Orléans, 16 de diciembre de 1960

Querido amigo:

Estoy llegando al final de mi libro. He trabajado seriamente durante todo este tiempo. En todo caso, la parte de documentación está concluida. No tengo más que acabar de redactar. En general, todo va bien.

Iré a París la semana siguiente a Navidad, o bien por Año Nuevo (en este caso me quedaría unos días más).

Hágame saber si piensa ausentarse y, si así es, en qué fechas. Entonces deberíamos resolver todo lo concerniente a la ilustración.

En principio, si mi salud se mantiene como hasta ahora —muy limitada— pero, a pesar de todo, se mantiene, me parece que este libro será uno de los mejores que he escrito y, al mismo tiempo, uno de los más accesibles.

No me atrevo a hablarle de la fecha. Habría querido terminar, completamente, para fin de año. A quince días vista, creo que lo lograré.

Hágame saber para qué día podemos concertar una cita.

Le saluda afectuosamente,

G.B.

Fontenay-le-Comte, 23 de febrero de 1961

Querido amigo:

El martes le esperaré en Niorí en el tren que debe llegar hacia la una de la tarde.

Tengo un serio problema, pero, si el lunes me doy cuenta de que no puedo acabar, le telegrafiaré. Desgraciadamente, hoy me siento algo enfermo, pero si mañana no le telegrafío, significa que, en principio, he superado mis dificultades. Por otra parte, si no le telegrafío, le escribiré, debiendo recibir usted mi carta el lunes por la mañana. Pero si quiere, puede telefonearme.

Me encuentro mal, pero, en resumidas cuentas, creo que, con toda seguridad, podré acabar.

Le saluda afectuosamente,

G.B.

Fontenay, 1 de marzo de 1961

Querido amigo:

Me he sentido muy dichoso de este día en el que he experimentado la sensación que produce volver a ver la luz a la salida de un largo túnel.

Excúseme hoy por volver a tratar cuestiones que son esenciales. Creo que es esencial conseguir la foto del Museo Guimet, El *Yi-dam* y su *sakhti*, que se encuentra en la obra de Malraux (la primera obra sobre arte publicada en la «NRF»).

René Magritte vive en la rue des Mimosas, número 97, Bruselas, 3. ¿Considera muy importante escribir al mismo Magritte, al editor o a ambos, en lo referente al color del *Carnaval del Sabio?*

Ayer no hablamos de los frescos de la Villa de los Misterios, de Pompeya, de los que usted tiene fotos.

He aquí las indicaciones que, en lo concerniente a los vasos dionisiacos, nos permitirían lograr un mínimo indispensable:

1. En el Louvre. Copa Cr. 160.

2. En el Louvre (en principio, pero quizás en la B.N.) Anfora de Amasis (Col. Luynes)

3. Gabinete de medallas, número 357.

Por otra parte, creo que encontrará fácilmente en el Gabinete de medallas el libro de L.B. Lawler *The Maenads* (Mem. Of the American Acad. In Rome VI, 1927), en el cual está reproducida el Anfora de Múnich 2344 (Lawler, pl. XXI, 4). Sobre todo, no olvide la cuestión de la foto que hay que sacar en el Museo del Hombre del boletín de la francesa prehistórica (1954 o 1955), artículo sobre las Venus de la Magdeleine (la más sensual de las dos). Es importante, pues es la más erótica (con mucho) de las fotos prehistóricas.

Ahora, una pregunta importante: ¿podría usted, lo antes posible, conseguir una copia de las últimas páginas del capítulo sobre la prehistoria: digamos, las dos últimas páginas?, pues, ¿cómo acabar si no tengo estas últimas páginas: digamos, las tres últimas, a no ser que crea posible contentarse con una edición de las pruebas que fácilmente podría limitarse a una o dos páginas de texto?

Debo decirle que me encuentro muy cansado y que me cuesta mucho ponerme a trabajar. A pesar de ello, su paso por Fontenay me ha reconfortado...

Le saluda afectuosamente,

G.B.

Fontenay, 2 de marzo de 1961

Querido amigo:

Desde luego, no dejo de molestarle con lo referente a la ilustración. Encontrará en las *Estampas* un bello —y terrible— grabado de Cranach que representa a un hombre desnudo, suspendido por los pies a una vara horizontal, al que un verdugo sierra en dos a partir de la entrepierna. Es importante para mí desde el punto de vista de la mezcla del erotismo con el sadismo. No creo que sea difícil de encontrar. El título del grabado es *La sierra.**

* Cf. pág. 107.

Ayer recibí una carta de René Magritte. Propone encargarse de pedir en préstamo al Ministerio de Instrucción Pública de Bélgica, para nosotros, los clichés necesarios para la reproducción en colores del *Carnaval del Sabio:** (mujer desnuda de larga cabellera rubia, oculta tras una máscara que representa a un lobo blanco). Escribo a Magritte pidiéndole que le envíe estos clichés a la rue Blomet. Creo que sería necesario que usted le escribiera para confirmarle que el envío es urgente. Pero Magritte es bastante susceptible y más valdría evitar hablarle del aspecto erótico (sobre todo del aspecto divertido del erotismo) (...).

He encontrado por casualidad —en Fontenay— otra foto del suplicio chino del descuartizamiento en cien trozos. Es completamente parecido en cuanto al suplicio, pero se trata de otro hombre. He escrito a nuestro amigo Jacques Pimpaneau, que supongo que podría encontrar el libro de un tal Dr. Matignon, que data de principios del siglo XX y del que está sacada esta fotografía.

A propósito de este suplicio, he advertido que las fotos de mi dossier no citan el texto que usted redactó para el pie de foto. ¿Puede decirme qué hay de ello?

Me parece que no tenemos ningún Bosco (...).

G.B.

Orléans, 22 de mayo de 1961

Querido amigo:

Me parece que éste será el último envío... Supongo que volverá a París a finales de semana, entonces, será fácil que nos telefoneemos. He escrito a la Galerie Louise Leiris para conseguir, si es posible, las fechas de los dibujos de André Masson; a Pierre Klossowski para saber el título del dibujo que representa a un hombre decapitado, con la cabeza entre las piernas; y a Leonor Fini, a propósito del título del cuadro en el que figuran tres mujeres, de las que una, en primer plano, está cubierta por

* Cf. pág. 221.

una coraza. Les he dado su dirección del Carlton. Si llegara antes a París, ya tiene dirección y teléfono (...)

En lo que concierne a las planchas en color, no veo muy bien los números de las páginas, pues me confundo y me siento muy cansado. Espero que tenga documentos más claros que los míos. Si me desplazo —lo que es poco probable— antes de su vuelta, le avisaré a tiempo.

Lo más molesto: me parece totalmente inadecuado el lugar en que ha sido colocado Capuletti,* al que ha puesto entre horrores y suplicios que no pueden ser interrumpidos de esta forma. Esto interrumpe absolutamente la lógica de estas ilustraciones, por lo que, necesariamente, debe ser cambiado. Por otra parte, opino que el Magritte de la página 216 y el Balthus de la 218 podrían comportar ciertos errores. De todos modos, hay que encontrar el medio de colocar a Capuletti antes de la secuencia «sacrificio vudú —suplicio chino— ilustraciones finales», o, en todo caso, antes de la página 224.

Siento mucho tener que exigir algo de forma tan concreta, pero créame, lo hago absolutamente obligado.

Reciba toda mi amistad,

G.B.

* Cf. pág. 234.

NOTA DEL EDITOR

Debido a la antigüedad del material gráfico, la reproducción de las ilustraciones no responde a la calidad deseable.

Prefacio del autor

Hemos llegado a concebir el absurdo de las relaciones entre erotismo y moral.

Sabemos que el origen de ello se encuentra en las relaciones entre el erotismo y las más lejanas supersticiones de la religión.

Pero por encima de la precisión histórica, nunca olvidamos este principio: una de dos, o lo que nos obsesiona es, en principio, lo que el deseo y la ardiente pasión nos sugieren; o tenemos la razonable preocupación de un futuro mejor.

Parece ser que existe un término medio.

Puedo vivir con la preocupación de un futuro mejor. Pero también puedo remitir este futuro a otro mundo; a un mundo en el que sólo la muerte tiene el poder de introducirme...

Este término medio era, sin duda, inevitable. Llegó un tiempo en que el hombre tuvo en cuenta —mucho más que cualquier otra cosa— las recompensas o los castigos que podrían sobrevenir después de la muerte.

Pero, al final, vislumbramos el momento en el que tales temores (o esperanzas) dejan de intervenir, y el interés inmediato se opondrá, sin término medio, al interés futuro. El deseo ardiente se opondrá, sin más, al cálculo reflexivo de la razón.

Nadie imagina un mundo en el que la ardiente pasión dejara de turbarnos definitivamente... Por otra parte, nadie considera la posibilidad de una vida desligada por siempre de la razón.

La civilización entera, *la posibilidad de la vida humana,* de-

pende de la previsión razonada de los medios que garantizan la vida. Pero esta vida —esta vida civilizada— que debemos garantizar, no puede ser reducida a estos *medios* que la hacen posible. Más allá de los medios calculados, buscamos *el fin* —o los fines— de estos medios.

Es corriente entender por fin lo que claramente no es sino un medio. La búsqueda de la riqueza —unas veces, la riqueza de individuos egoístas, otras veces, la riqueza común— es, evidentemente, sólo un medio. El trabajo no es más que un medio...

La respuesta al deseo erótico —así como al deseo, quizá más humano (menos físico), de la poesía y del éxtasis (pero ¿acaso existe una diferencia verdaderamente aprehensible entre la poesía y el erotismo, o entre el erotismo y el éxtasis?)— es, por el contrario, un fin.

De hecho, la búsqueda de los medios es siempre, en último término, razonable. La búsqueda de un fin está relacionada con el deseo, que a menudo desafía a la razón.

Frecuentemente, en mí, la satisfacción de un deseo se opone al interés. ¡Pero me dejo someter por ella, pues se ha convertido, bruscamente, en mi fin último!

No obstante, sería posible afirmar que el erotismo no es únicamente ese fin que me cautiva. Y no lo es en la medida en que la consecuencia puede ser el nacimiento de niños. Pero sólo *los cuidados* que necesitarán estos niños tienen desde el punto de vista humano valor de utilidad. Nadie confunde la actividad erótica —de la que puede resultar el nacimiento de niños— con ese trabajo útil, sin el cual los hijos sufrirían y, finalmente, morirían...

La actividad sexual utilitaria se opone al erotismo, en la me-

dida en que éste es el fin de nuestra vida... La búsqueda calculada de la procreación, semejante al trabajo de una sierra, humanamente corre el riesgo de reducirse a una lamentable mecánica.

La esencia del hombre se basó en la sexualidad —que es el origen y el principio— planteándole un problema cuya única salida es el enloquecimiento.

Este enloquecimiento aparece en la «pequeña muerte». ¿Podría yo vivir plenamente esta pequeña muerte sino como una anticipación de la muerte definitiva?

La violencia del placer espasmódico se halla en lo más hondo de mi corazón. Al mismo tiempo, esta violencia —me estremezco al decirlo— es el corazón de la muerte: ¡se abre en mí!

La ambigüedad de esta vida humana se refleja tanto en un ataque de risa como cuando prorrumpimos en sollozos. Conlleva la dificultad de conciliar el cálculo razonable, que la fundamenta, con esas lágrimas... con esa horrible risa.

*

El sentido de este libro es, *como primer paso*, el de abrir la conciencia a la identidad de la «pequeña muerte» y de la muerte definitiva: de la voluptuosidad y del delirio al horror sin límites.

Este es el *primer paso*.

¡Llevarnos a olvidar las nimiedades de la razón!

De la razón que nunca supo fijar sus límites.

Estos límites vienen dados por el hecho de que, inevitablemente, el fin de la razón, que excede a la razón misma, ¡no es contrario a la *superación* de la razón!

Por la violencia de la superación, comprendo, en el desorden de mis risas y de mis sollozos, en el exceso de los arrebatos que me consumen la similitud entre el horror y una voluptuosidad superior a mis fuerzas, entre el dolor final y un insufrible gozo.

Al abrigo de la roca de Laussel, apreciamos abiertamente la unión sexual. Bajorrelieve de la época auriñaciense. «Dos personajes echados, en posición opuesta uno respecto del otro. Uno de los personajes es una mujer; el otro, un hombre, desaparece bajo la mujer.» (El abate Breuil acepta como racional esta interpretación.)

Cf. Dr. Lalanne: Laussel. «Descubrimiento de un bajorrelieve de formas humanas en las excavaciones de Laussel». *L'Anthropoligie*, t. XXII, 1911, págs. 257-60.

Primera parte
El principio
(El nacimiento de Eros)

Retruécano plástico de la época auriñaciense (?): estatuilla hallada en los alrededores del lago Trasimeno.

Cf. Paolo Graziosi: «Una nueva estatuilla prehistórica», *Bull. de la Societé préhistorique française.* T. XXXVI. 1939, pág. 159.

I
La conciencia de la muerte

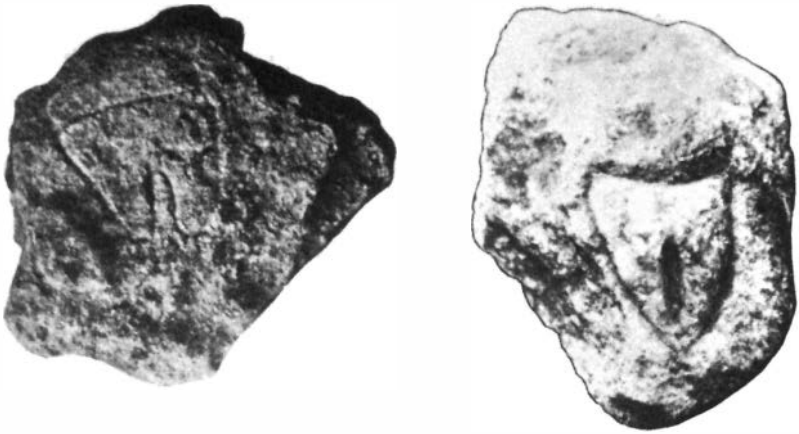
1. El erotismo, la muerte y el «diablo»

La mera actividad sexual es diferente del erotismo; la primera se da en la vida animal, y tan sólo la vida humana muestra una actividad que determina, tal vez, un aspecto «diabólico» al cual conviene la denominación de erotismo.

Es cierto que el término «diabólico» se relaciona con el cristianismo. No obstante, según todas las apariencias, cuando el cristianismo era algo lejano, la más antigua humanidad conoció ya el erotismo. Los testimonios de la prehistoria son contundentes: las primeras imágenes del hombre, pintadas en las paredes de las cavernas, tienen el sexo erecto. No tienen nada de estrictamente «diabólico», son prehistóricas, y el diablo en aquellos tiempos... Así y todo...

Si es cierto que «diabólico» significa esencialmente la coincidencia de la muerte y el erotismo, si el diablo no es al fin y al cabo sino nuestra propia locura si lloramos, si profundos sollozos nos desgarran —o bien si nos domina una risa nerviosa— no podremos dejar de percibir, vinculada al naciente erotismo, la preocupación, la obsesión de la muerte (de la muerte en un sentido trágico, aunque a fin de cuentas, risible). Aquellos que tan frecuentemente se representaron a sí mismos en estado de erección sobre las paredes de sus cavernas no se diferenciaban únicamente de los animales a causa del deseo que de esta manera estaba asociado —en principio— a la esencia de su ser. Lo que sabemos de ellos nos permite afirmar que sabían —cosa que los animales ignoraban— que morirían.

Desde muy antiguo, los seres humanos tuvieron un conoci-



Triángulos subpubianos grabados sobre caliza. Auriñaciense.

Cf. D. Peyrony: «La Ferrassie», *Prehistoria*, t. III, 1934.

miento estremecedor de la muerte. Las imágenes de hombres con el sexo erecto datan del Paleolítico superior; cuentan entre las más antiguas figuraciones (precediéndonos en veinte o treinta mil años). Pero las más antiguas sepulturas, que atestiguan ese conocimiento angustiado de la muerte, son considerablemente anteriores; para el hombre del Paleolítico inferior la muerte tuvo ya un sentido tan grave —y tan evidente— que le indujo, al igual que a nosotros, a dar sepultura a los cadáveres de los suyos.

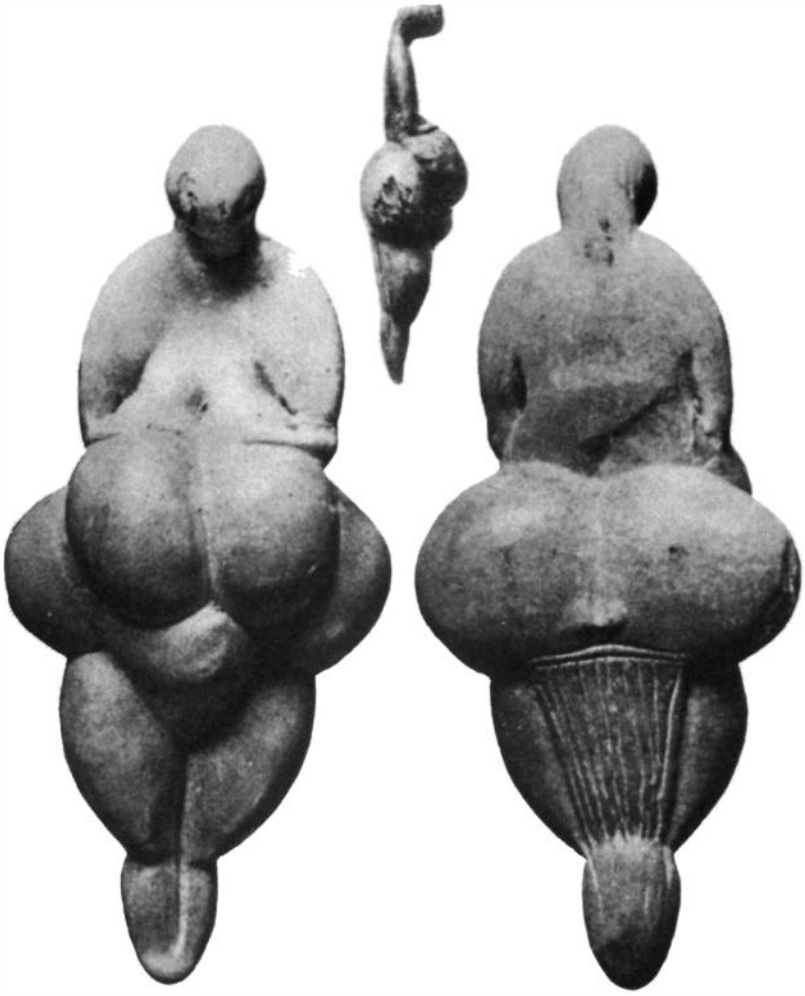
Así, el ámbito de lo «diabólico», al cual el cristianismo otorgó, como sabemos, el sentido de la angustia, es —en su misma esencia— contemporáneo de los hombres más antiguos. A los ojos de aquellos que creyeron en el diablo, la idea de ultratumba resultaba diabólica... Pero, de una forma embrionaria, el ámbito de lo «diabólico» existió ya, desde el instante en que los hombres —o al menos los antepasados de su especie— reconocieron que eran mortales y vivieron a la espera, en la angustia de la muerte.

Sin duda, retruécano plástico (desnudo femenino de aspecto fálico). Estatuilla auriñaciense de Sireuil (Dordoña), vista de frente, y esquemáticamente al reverso.

Cf. H. Breuil y D. Peyrony: «Estatuilla femenina auriñaciense, etc.» *Rev. Antropológica*, enero-marzo, 1930. E. Sacasyn-Della Santa; *Figuras humanas del paleolítico superior euro-asiático* (196), Amberes, 1947.

2. *Los hombres prehistóricos y las pinturas de las cavernas*

Una singular dificultad surge del hecho de que el ser humano no sea un modelo acabado al primer intento. Esos hombres que por vez primera sepultaron a sus semejantes muertos, y cuyos huesos encontramos en auténticas tumbas, son muy posteriores a los más antiguos vestigios humanos. A pesar de ello, esos hombres, los primeros en preocuparse por los cadáveres de los suyos, no eran todavía, exactamente, seres huma-



La célebre Venus de Lespugne, estatuilla en marfil del Auriñaciense superior, vista de frente, de perfil y por detrás. Museo de Saint-Germain-en-Laye.

Estatuilla femenina de Brassempouy (cuerpo femenino llamado «la Pera»), Auriñaciense medio-inferior.

Cf. E. Piette: «La station de Brassempowy», *L'Anthropologie*, t. VI, pl. I, 1895.

nos. Los cráneos que nos quedan muestran aún rasgos simiescos: su mandíbula es prominente y, con frecuencia, su arco superciliar está bestialmente coronado por un reborde óseo. Por otra parte, estos seres primitivos no mostraban la correcta posición erguida que, moral y físicamente, nos distingue y nos caracteriza. Sin lugar a dudas, se mantenían de pie, pero sus piernas no se erguían claramente como las nuestras. Debemos pensar también que, al igual que los simios, poseían un sistema piloso que los recubría y protegía del frío... No sólo por los esqueletos

Izquierda: mujer; bajorrelieve de Laussel (Auriñaciense superior). Derecha: estatuilla de Sireuil (perfil) (Auriñaciense medio). Museo del Hombre. París.

y sepulturas que dejó conocemos a aquel al que los especialistas en prehistoria designan con el nombre de Hombre de Neanderthal: tenemos también sus útiles de piedra tallada, que representan un adelanto con respecto a los de sus antecesores. Estos fueron menos humanos en conjunto y, por lo demás, el Hombre de Neanderthal fue superado rápidamente por el «Homo Sapiens», el cual es, en todos los aspectos, nuestro semejante. (A pesar de su nombre, éste apenas «sabía» algo más que el ser, próximo aún al mono, que le precedía, pero desde el punto de vista físico era nuestro semejante.)

Los especialistas en prehistoria dan al Hombre de Neanderthal, y a sus antecesores, el nombre de «Homo Faber» (hombre obrero). Se trata efectivamente del hombre, desde que apa-

Otra célebre estatuilla del Auriñaciense superior: la Venus de Willendorf. Museo de Historia Natural, Viena.

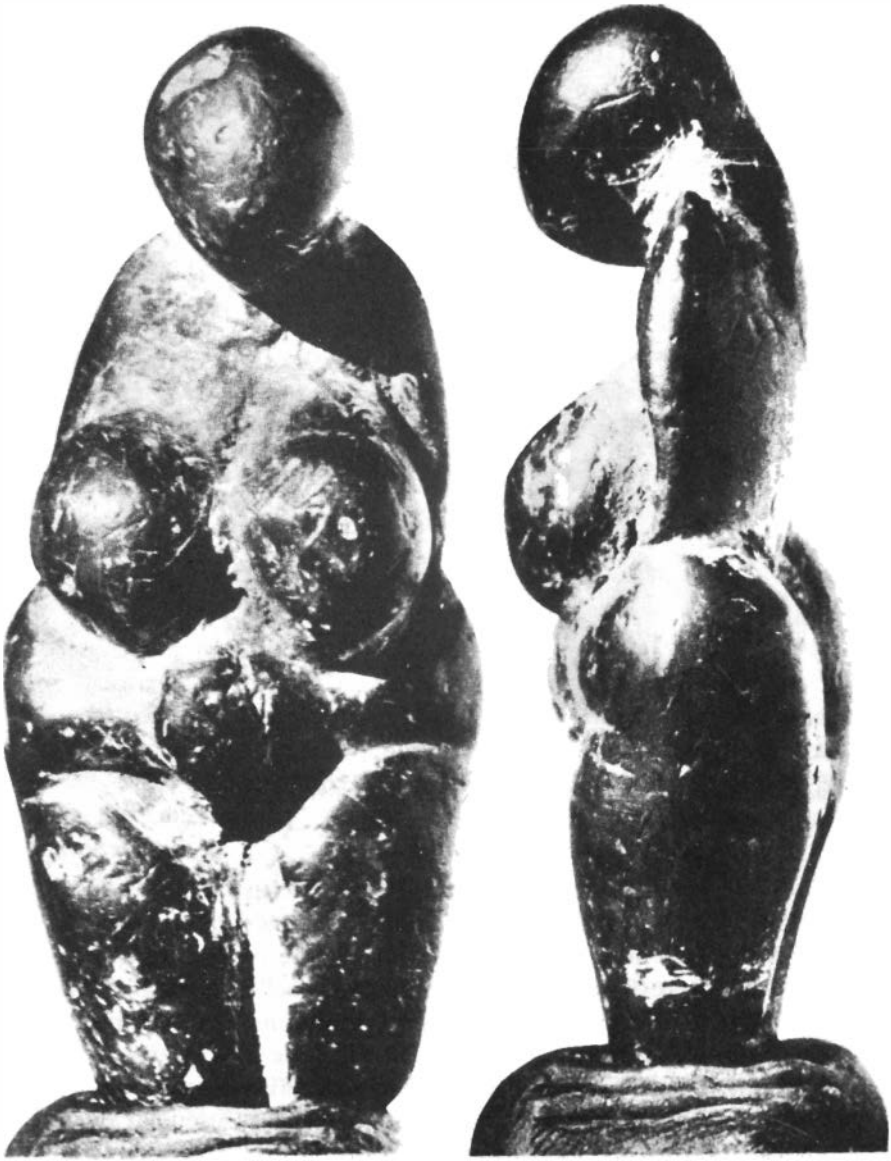
Cf. J. Szombatty, *L'Anthropologie*, t. XXI, pág. 699, 1910.

rece la herramienta adaptada a un uso y construida en consecuencia, ya que, si admitimos que saber es esencialmente «saber hacer», la herramienta es la prueba del conocimiento. Los más antiguos vestigios del hombre primitivo, osamentas acompañadas de herramientas, fueron hallados en Africa del Norte (en Ternifine Palikao), y tienen alrededor de un millón de años. Pero el momento realmente interesante (en particular en el plano del erotismo) es aquel en que la muerte se hace consciente, y viene señalado por la aparición de las primeras sepulturas; la fecha es mucho más tardía, ya que en principio se trata de cien mil años antes de nosotros. Por último, la aparición de nuestro semejante, de aquel cuyo esqueleto establece sin ningún género de dudas la pertenencia a nuestra especie (si no se tienen en cuenta los restos aislados de osamentas, sino de abundantes tumbas vinculadas a toda una civilización), nos remite, como máximo, a una antigüedad de treinta mil años.

Treinta mil años... Y esta vez no se trata de restos humanos ofrecidos por las excavaciones a la ciencia, a los especialistas en prehistoria, que los interpretan exhaustivamente...

Se trata de signos manifiestos... de signos que alcanzan la más profunda sensibilidad, y que por fin poseen la fuerza necesaria para conmovernos y para no dejar en adelante de turbarnos. Esos signos son las pinturas que los hombres primitivos dejaron sobre las paredes de las cavernas, en donde debieron de celebrar sus ceremonias de encantamiento.

Hasta la aparición del Hombre del Paleolítico superior, al que la prehistoria ha designado con un nombre poco justificable (el de «Homo Sapiens»),[1] el hombre de los primeros tiempos no es aparentemente más que un puente entre el animal y nosotros. En su oscuridad, este ser forzosamente nos fascina, pero en conjunto los restos que nos ha legado no añaden casi nada a esta informe fascinación. Aquello que sabemos de él y que nos conmueve interiormente, no va dirigido, inicialmente, a nuestra sensibilidad, ya que si de sus costumbres funerarias deducimos



Mujer desnuda de las Cavernas de Menton. Auriñaciense superior.

Cf. Salomon Reinach: «Estatuilla de mujer desnuda», *L'Anthropologie*, t. IX, págs. 26-31, 1898. Museo de Saint-Germain-en-Laye.

Izquierda: Mujer sin cabeza de Sireuil. (Auriñaciense medio) (de frente). Derecha: Mujer sin cabeza de Sireuil (de perfil). Museo de Saint-Germain-en-Laye.

que tenía conciencia de la muerte, esta conclusión es producto tan sólo de la reflexión. Pero al Hombre del Paleolítico superior, al Homo Sapiens, lo conocemos actualmente por signos que no sólo nos impresionan por una excepcional belleza (sus pinturas son a menudo maravillosas), sino porque constituyen el múltiple testimonio de su vida erótica. El origen de esta intensa emoción que designamos bajo el nombre de erotismo, y que opone el hombre al animal, es, sin duda, un aspecto esencial de la aportación que las investigaciones sobre la prehistoria realizan al conocimiento.

Las imágenes de hombres con el sexo erecto datan del Paleolítico superior. Cuentan entre las más antiguas figuraciones (precediéndonos en veinte o treinta mil años). (Pág. 42).

Izquierda: personaje itifálico de la época magdaleniense. Altamira. Derecha: personaje fálico de la gruta de Gourdan, época magdaleniense.

Cf. Ed. Piette: *L'art pendant l'âge du renne*, París, 1907.

3. El erotismo, vinculado al conocimiento de la muerte

El paso del Hombre de Neanderthal, todavía algo simiesco, a nuestro semejante, a ese hombre completo, cuyo esqueleto en nada difiere del nuestro y del cual las pinturas o los grabados nos informan que había perdido el abundante sistema piloso del animal, fue, sin ningún género de dudas, decisivo. Hemos visto que el velludo Hombre de Neanderthal tenía ya conciencia de la muerte; y es a partir de este conocimiento, que opone la vida sexual del hombre a la del animal, cuando aparece el erotismo. El problema no ha sido planteado; en principio, el régimen sexual del hombre que no es, como el de la mayoría de los animales, estacional, parece provenir del régimen del mono. Pero el mono difiere esencialmente del hombre en que no tiene conciencia de la muerte; el comportamiento de un simio ante un congénere muerto expresa tan sólo indiferencia, mientras que el aún imperfecto Hombre de Neanderthal, al enterrar a los cadáveres de los suyos, lo hace con una supersticiosa solicitud que revela, al mismo tiempo, respeto y miedo. La conducta sexual

del hombre muestra, como en general la del simio, un intenso grado de excitación no interrumpido por ningún ritmo estacional, pero al mismo tiempo está caracterizada por una discreción que los animales en general, y los simios en particular, desconocen... A decir verdad, el sentimiento de incomodidad, de embarazo, con respecto a la actividad sexual, recuerda, al menos en cierto sentido, al experimentado frente a la muerte y los muertos. La «violencia» nos abruma extrañamente en ambos casos, ya que lo que ocurre es extraño al orden establecido, al cual se opone esta violencia. Hay en la muerte una indecencia, distinta, sin duda alguna, de aquello que la actividad sexual tiene de incongruente. La muerte se asocia a las lágrimas, del mismo modo que en ocasiones el deseo sexual se asocia a la risa; pero la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo opuesto a las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas. Las lágrimas se vinculan por lo común a acontecimientos inesperados que nos sumen en la desolación, pero por otra parte un desenlace feliz e inesperado nos conmueve hasta el punto de hacernos llorar. Evidentemente el torbellino sexual no nos hace llorar, pero siempre nos turba, en ocasiones nos trastorna y, una de dos: o nos hace reír o nos envuelve en la violencia del abrazo.

Es difícil, sin duda, percibir clara y distintamente la unidad de la muerte, o de la conciencia de la muerte, y del erotismo. Inicialmente, el deseo incontenible, exasperado, no puede oponerse a la vida, que es su resultado; el acontecer erótico representa, incluso, la cima de la vida, cuya mayor fuerza e intensidad se revelan en el instante en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan. Se trata de la vida, de reproducirla, pero, reproduciéndose, la vida desborda, alcanzando, al desbordar, el delirio extremo. Esos cuerpos enredados que, retorciéndose, desfalleciendo, se sumen en excesos de voluptuosidad, van en sentido contrario al de la muerte que, más tarde, los condenará al silencio de la corrupción.

En efecto, a juzgar por las apariencias, el erotismo está vinculado al nacimiento, a la reproducción que, incesantemente, repara los estragos de la muerte. No es menos cierto que el

animal, que el mono, cuya sensualidad en ocasiones se exaspera, ignora el erotismo; y lo ignora precisamente en la medida en que carece del conocimiento de la muerte. Por el contrario, es debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte el que conozcamos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo.

Verdaderamente, hablando dentro de los utilitarios límites de la razón, entendemos el sentido práctico, y aun la necesidad, del desorden sexual. Pero, por su parte, aquellos que denominan «pequeña muerte» a su fase terminal de excitación, ¿se habrán equivocado al percibir cierto sentido fúnebre?

4. La muerte en el fondo del pozo de la cueva de Lascaux

¿No hay en las reacciones oscuras —inmediatas—, relacionadas con la muerte y el erotismo, en la medida en que creo posible entenderlas, un valor decisivo, un valor fundamental?

Me he referido al principio a un aspecto «diabólico» que tendrían las más viejas imágenes del hombre que han llegado hasta nosotros. Pero este elemento «diabólico», la maldición ligada a la actividad sexual, ¿aparece realmente en dichas imágenes?

Al encontrar entre los más antiguos documentos prehistóricos uno de los temas fundamentales de la Biblia, me imagino que estoy introduciendo, finalmente, el problema más grave. Encontrando, al menos diciendo que lo encuentro, en lo más profundo de la cueva de Lascaux, ¡el tema del pecado original!, ¡el tema de la leyenda bíblica!, ¡la muerte vinculada al pecado, a la exaltación sexual, al erotismo!

Sea como sea, esta cueva plantea, en una especie de pozo que no es sino una cavidad natural, un enigma desconcertante.

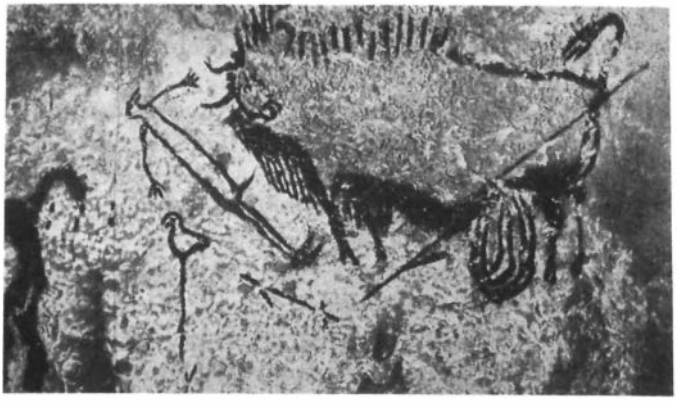
Bajo la apariencia de una pintura excepcional, el Hombre de Lascaux supo ocultar en lo más profundo de la caverna el enigma que nos propone. Aunque, a decir verdad, para él no existió enigma alguno, ya que ese hombre y ese bisonte que representaba tenían un sentido evidente. Pero nosotros, ahora,

nos desesperamos ante la sombría imagen que nos ofrecen las paredes de la cueva: la de un hombre de cabeza de pájaro y sexo erecto que se desploma ante un bisonte herido de muerte, con las entrañas colgando, y que pese a todo le hace frente. Un carácter oscuro, extraño, individualiza esta escena patética con la cual no puede compararse ninguna otra pintura de la misma época. Por debajo del hombre caído, un pájaro de idéntico trazo, que corona la extremidad de una estaca, acaba de desorientarnos. Algo más allá, hacia la izquierda, un rinoceronte, seguramente ajeno a la escena en la que el bisonte y el hombre-pájaro parecen unidos por la proximidad de la muerte, se aleja. El abate Breuil ha sugerido que el rinoceronte podría alejarse lentamente de los agonizantes, después de haber destrozado el vientre del bisonte; pero, evidentemente, el sentido de la pintura atribuye al hombre, al venablo que tan sólo la mano del moribundo pudo arrojar, el origen de la herida. El rinoceronte, por el contrario, parece independiente de la escena principal que podría, por otra parte, quedar, para siempre, sin explicación.

¿Qué podemos decir de esta impresionante evocación, sepultada desde hace milenios en esa profundidad perdida e inaccesible?

¿Inaccesible? En nuestros días, exactamente desde hace veinte años, como máximo cuatro personas pueden contemplar a la vez la escena que yo opongo, y que al mismo tiempo asocio, a la leyenda del Génesis. La cueva de Lascaux fue descubierta en 1940 (exactamente el 12 de septiembre); desde entonces, sólo un reducido número de personas ha podido descender hasta el fondo del pozo, pero la fotografía ha posibilitado que llegáramos a conocer perfectamente esta excepcional pintura: pintura que, repito, representa a un hombre con cabeza de pájaro, tal vez muerto, en todo caso caído ante un bisonte moribundo y enfurecido.

En una obra sobre la cueva de Lascaux,[2] escrita hace seis años, me prohibí a mí mismo interpretar esta sorprendente escena, limitándome a referir la interpretación de un antropólogo alemán,[3] que la relacionaba con un sacrificio yakuto, y veía en la actitud del hombre el éxtasis de un chamán al que una más-



El hombre con cabeza de pájaro, detalle de la escena del pozo en la caverna de Lascaux Hacia el año 13.500.

Cf. G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, 1955.

cara, aparentemente, disfrazaba de pájaro. El chamán —el hechicero— de la era paleolítica no difería mucho de un chamán, de un hechicero siberiano, de nuestros días. A decir verdad, esta interpretación no posee, a mis ojos, más que un mérito, el de subrayar la «extrañeza » de la escena.[4] Tras dos años de vacilaciones, me pareció posible exponer, carente de una hipótesis precisa, un principio. Basándome en el hecho de que «la expiación consecutiva a la muerte de un animal es preceptiva entre pueblos cuya vida se asemeja en cierta medida a la descrita en las pinturas de las cavernas», yo afirmaba en una nueva obra:[5]

«El tema de esta célebre[6] pintura (que ha suscitado numerosas interpretaciones, tan contradictorias como endebles) *sería el crimen y la expiación*».

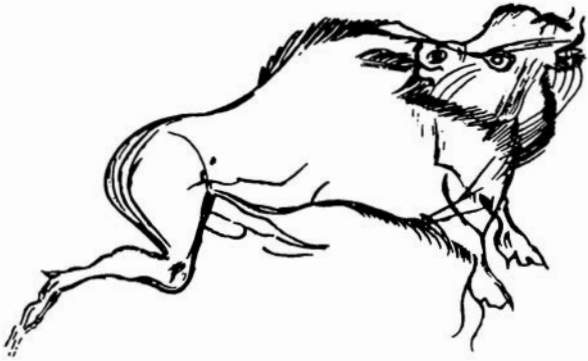
El chamán expiaría, con su muerte, la muerte del bisonte. La expiación por la muerte de animales sacrificados en una expedición de caza es preceptiva en numerosas tribus de cazadores.

Cuatro años después, la prudencia del enunciado me parece

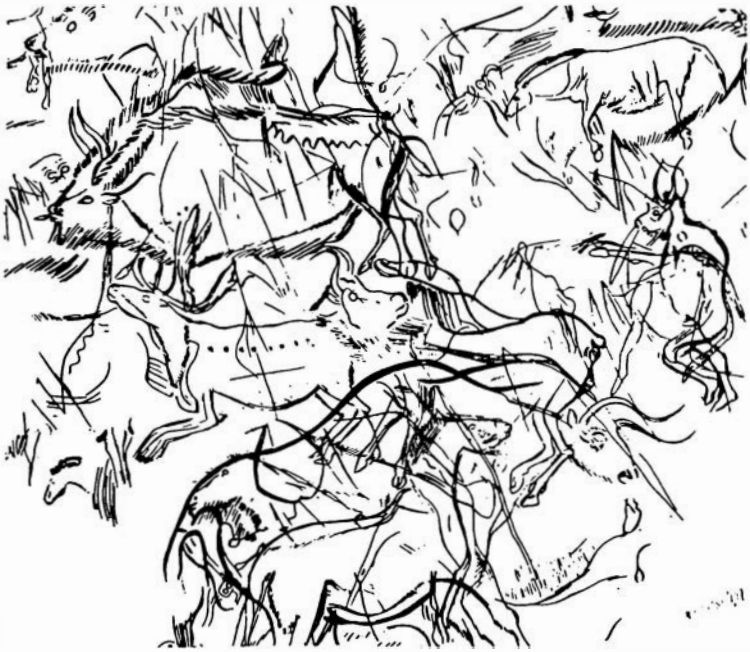
excesiva. La afirmación, huérfana de comentarios, carecía de sentido. En 1957 todavía me limitaba a decir:

«Al menos esta forma de ver las cosas tuvo el mérito de substituir a la, a todas luces, pobre interpretación mágica (utilitaria) de las pinturas de las cavernas, por una interpretación religiosa más acorde con un carácter de suprema apuesta...».

En la actualidad me parece esencial ir más lejos; en este nuevo libro, el enigma de Lascaux, aunque sin ocupar toda la obra, será el punto desde el cual partiré. Y por ello me esforzaré en mostrar el sentido de un aspecto del ser humano que resulta inútil descuidar u omitir, y que es designado con el nombre de *erotismo*.



Bisonte con sexo y piernas posteriores en forma humana. Caverna de los Trois Frères, Sanctuaire.



Conjunto en el que figura el detalle reproducido en la página siguiente. Caverna de los Trois Frères.

Cf. Herey Bégouën y H. Breuil: «Les cavernes du Vol.» *Arts et Métiers Graphiques.* París, 1958.

Escena mítica. Hombre-bisonte precedido de un animal mitad ciervo, mitad bisonte y de reno con pezuñas anteriores palmeadas. *Cf. Les cavernes du Volp.* Op. cit.

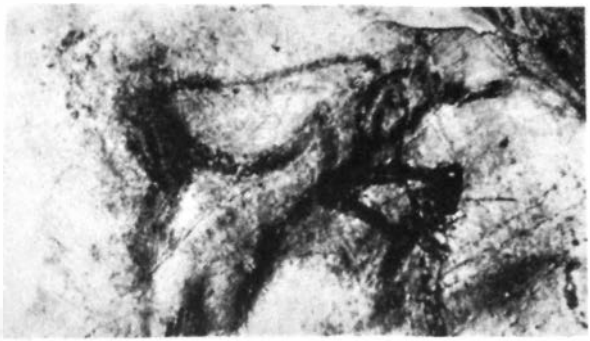
II
El trabajo y el juego

1. El erotismo, el trabajo y el orgasmo

En primer lugar, debo referirme al asunto desde muy atrás. En principio, sin duda podría hacer referencia al erotismo con todo detalle, sin tener que hablar demasiado del mundo en el que éste se representa. De todos modos, me parecería vano hablar del erotismo con independencia de su nacimiento, o sin mencionar las primeras condiciones en las que se manifiesta. Sólo el «nacimiento» del erotismo, a partir de la sexualidad animal, ha puesto en juego lo esencial. Sería inútil intentar comprender el erotismo si no pudiéramos hablar de lo que fue en su origen.

En este libro no puedo dejar de evocar el universo cuyo producto es el hombre, el universo del que, precisamente, el erotismo le aleja. Si se examina la historia, empezando por la historia de los orígenes, el desconocimiento del erotismo ocasiona errores evidentes. Pero si, queriendo comprender al hombre en general, deseo comprender el erotismo en particular, se me impone una primera obligación: en principio, debo conceder el primer lugar al trabajo. De un extremo a otro de la historia, en efecto, el primer lugar pertenece al trabajo. Con absoluta seguridad, el trabajo es el fundamento del ser humano.

De un extremo a otro de la historia, partiendo de los orígenes (es decir, de la prehistoria)... La prehistoria, por lo demás, no es diferente de la historia más que en razón de la pobreza de documentos que la fundan. Pero, sobre este punto fundamental, hay que decir que los documentos más antiguos, y los más abundantes, conciernen al trabajo. En rigor, encontramos



Caverna de Trois Frères. Sanctuaire. El dios cornudo. Vista aproximada, muy deformada por la perspectiva.

Cf. Les cavernes du Volp. Op. cit.

huesos de seres humanos o de los animales que cazaban, y de los que, en principio, se nutrían. Pero los instrumentos hechos de piedra son, con mucho, los documentos más abundantes entre los que nos permiten introducir un poco de luz en nuestro pasado más remoto.

Las investigaciones de los especialistas en prehistoria nos han suministrado innumerables piedras talladas, cuyo emplazamiento, a menudo, permite conocer su fecha relativa. Estas piedras fueron trabajadas para responder a un uso determinado. Unas sirvieron como armas y otras como instrumentos de trabajo. Estos instrumentos, que servían para fabricar nuevos instrumentos, eran, al mismo tiempo, necesarios para la fabricación de armas: mazas, hachas, azagayas, puntas de flecha..., que podían ser de piedra, aunque, a veces, los huesos de los animales muertos suministraban la materia prima.

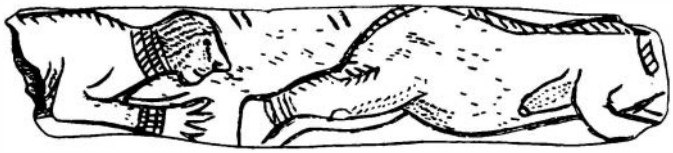
Está claro que el trabajo liberó al hombre de su animalidad inicial. El animal se convirtió en humano a causa del trabajo. El trabajo fue, ante todo, el fundamento del conocimiento y de la razón. La fabricación de útiles de trabajo o de armas fue el punto de partida de los primeros razonamientos que humanizaron el animal que éramos. El hombre, dando forma a la materia, supo adaptarla al fin que le asignaba. Pero esta operación

El dios cornudo de H. Breuil, después de su calco directo.

Cf. Les cavernes du Volp. Op. cit.

no transformó únicamente la piedra, a la que las esquirlas que le sacaba iban dándole la forma deseada. El hombre se cambió a sí mismo: es evidente que el trabajo hizo de él el ser humano, el animal racional que somos.

Pero, si es cierto que el trabajo es el origen, si es verdad que el trabajo es la clave de la humanidad, los hombres, a partir del trabajo, se alejaron por entero, a la larga, de la animalidad. Y,

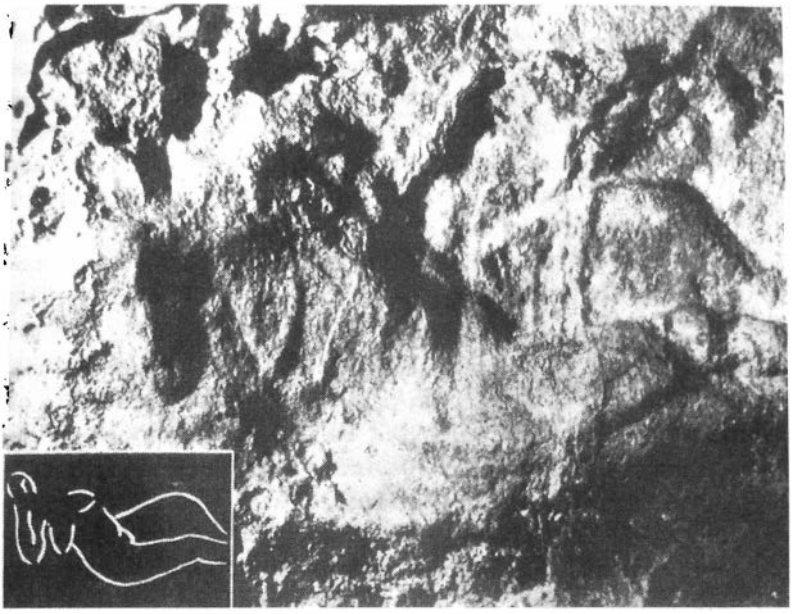


Escena humana (hueso grabado, de la gruta de Isturitz). Magdaleniense antiguo.

Cf. René de Saint-Périer: «Deux oeuvres d'art», *Anthropologie* t. XLII, pág. 23 fig. 2, 1932.

en particular, se alejaron de ésta en el plano de la vida sexual. En principio, en el trabajo, adaptaron su actividad a la utilidad que le asignaban. Pero no se desarrollaron tan sólo en el plano del trabajo: en todo el conjunto de su vida hicieron que sus gestos y su conducta respondieran a un fin perseguido. La actividad sexual de los animales es instintiva. El macho que busca a la hembra y la monta sólo responde a la agitación instintiva. En cambio los hombres, habiendo accedido a causa del trabajo a la conciencia del fin perseguido, generalmente han ido más allá de la pura respuesta instintiva, diferenciando el sentido que esta respuesta tenía para ellos.

Para los primeros hombres que tuvieron conciencia de ello, la finalidad de la actividad sexual no debió de ser la procreación, sino el placer inmediato que resultaba de dicha actividad sexual. El gesto instintivo tenía el sentido de la asociación de un hombre y una mujer con el fin de alimentar a los hijos, pero, en los límites de la animalidad, esta asociación sólo tenía sentido después de la procreación. Al principio, la procreación no era un fin consciente. En su origen, cuando el momento de la unión sexual respondió humanamente a la voluntad consciente, el fin que se atribuyó fue el placer, la intensidad, la violencia del placer. En los límites de la conciencia, la actividad sexual respondió, primeramente, a la búsqueda calculada de arrebatos voluptuosos. Aún hoy en día, algunas tribus arcaicas han ignorado la necesaria relación entre la conjunción voluptuosa y la procreación. Humanamente, la unión —de amantes o esposos— sólo tuvo un sentido, el deseo erótico: el erotismo difiere del impulso sexual animal en que es, en principio, de la misma forma



Una de las Venus de la Magdalena, caserío de la margen derecha del Aveyron, descubierta en 1952 por Vesperini: «...las más notables esculturas de la época magdaleniense». (H. Breuil).

Cf. B. Bétirac: «La Vénus de la Magdaleine». *Bull. de la Soc. franc. préhistorique*», t. II, pág. 125-126.

que el trabajo, la búsqueda consciente de un fin que es la voluptuosidad. Este fin no es, como el del trabajo, el deseo de una adquisición, de un incremento. Sólo el hijo representa una adquisición, pero el primitivo no ve en la adquisición, efectivamente benéfica, del hijo el resultado de la unión sexual; para el civilizado, generalmente, la venida al mundo del hijo ha perdido el sentido benéfico —materialmente benéfico— que tuvo para el salvaje.

Es cierto, la búsqueda del placer, considerado como un fin en nuestros días, es a menudo mal juzgada. No se halla en conformidad con los principios sobre los que hoy en día se funda la actividad. En efecto, la búsqueda de la voluptuosidad, que no por esto es menos vista de tal manera que, en cierta medida, es mejor no hablar de ella. Por lo demás, en profundidad, una

Dos trazados de dos eruditos diferentes (Bétirac y Vergnes).

reacción que no es justificable a primera vista, no es por ello menos lógica. En una reacción primitiva, que por otra parte no cesa de operar, la voluptuosidad es el resultado previsto del juego erótico. En cambio, el resultado del trabajo es el beneficio, la ganancia: el trabajo enriquece. Si el resultado del erotismo es considerado en la perspectiva del deseo, independientemente del posible nacimiento de un hijo, es una pérdida que, paradójicamente, responde a la expresión válida de «pequeña muerte». La «pequeña muerte» tiene poco que ver con la muerte... con el frío horror de la muerte... Pero ¿resulta desplazada la paradoja cuando el erotismo está en juego?

Efectivamente, el hombre, al que la conciencia de la muerte opone al animal, también se aleja de éste en la medida en que el erotismo, en él, sustituye por un juego voluntario, por un cálculo, el del placer, el ciego instinto de los órganos.

2. *Cavernas doblemente mágicas*

Las sepulturas del Hombre de Neanderthal tienen para nosotros este fundamental significado: son el testimonio de la conciencia de la muerte, del conocimiento de un hecho trágico: que el hombre podía, que debía, hundirse en la muerte. Pero sólo nos hemos asegurado del paso de la actividad sexual instintiva al erotismo a través del periodo en el que apareció nuestro semejante, ese Hombre del Paleolítico superior, el primero que, físicamente, no fue en nada inferior a nosotros, que acaso in-

cluso, tenemos que suponerlo, pudo disponer de recursos mentales análogos a los nuestros.[7] Nada prueba —al contrario— que este hombre tan antiguo tuviera, con respecto a nosotros, esa inferioridad, de hecho superficial, de aquellos que, a veces, llamamos «salvajes» o «primitivos». (Las pinturas de su tiempo, que son las primeras que se conocieron, ¿no son algunas veces comparables a las obras maestras de nuestros museos?)

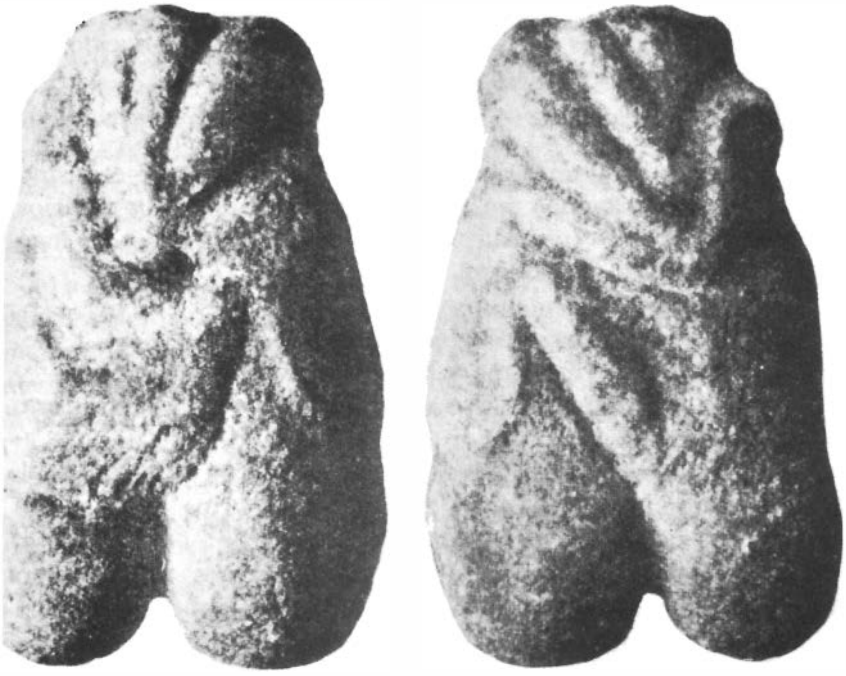
El Hombre de Neanderthal aún era, en relación a lo que somos, manifiestamente inferior. Sin duda, como nosotros (del mismo modo que sus antepasados), se mantenía en posición vertical... Pero todavía se doblegaba un poco sobre las piernas, no andaba «humanamente»: apoyaba el borde exterior del pie en tierra, no la planta. Tenía la frente baja, la mandíbula prominente, y su cuello no era, como el nuestro, bastante largo y delgado. Incluso es lógico imaginarlo cubierto de pelo, como los monos y, en general, los mamíferos.

En principio, nada sabemos acerca de la desaparición de este hombre arcaico, a no ser que nuestro semejante, sin ninguna transición, pobló las regiones que el Hombre de Neanderthal había ocupado; que, por ejemplo, se multiplicó en el valle de Vézère y en otras regiones (del suroeste de Francia y del norte de España), donde fueron descubiertos los numerosos indicios de sus admirables dones: el nacimiento del arte, en efecto, señaló la consumación física del ser humano.

El trabajo fue el que decidió: el trabajo, cuya virtud determinó la inteligencia. Pero la consumación del hombre en su cúspide, esta naturaleza humana realizada que, iluminándonos en principio, nos concedió, para acabar en lo que somos, un entusiasmo, una satisfacción, no es únicamente el resultado de un trabajo útil. En el momento en que, vacilante, apareció la obra de arte, el trabajo era, desde hacía cientos de miles de años, la obra principal de la especie humana. Al fin y al cabo, no es el trabajo, *sino el juego*, el que tuvo un papel decisivo en la realización de la obra de arte y en el hecho de que el trabajo se convirtiera, en aquellas auténticas obras de arte, en algo más que una respuesta a la preocupación por la utilidad. Sin duda al-

guna, el hombre es, esencialmente, el animal que trabaja. Pero también sabe transformar el trabajo en juego. Insisto en ello con respecto al arte (al nacimiento del arte): el juego (o diversión) humano, verdaderamente humano, fue primeramente un trabajo, un trabajo que se convirtió en juego.[8] ¿Cuál es, finalmente, el sentido de las maravillosas pinturas que desordenadamente adornan las cavernas de difícil acceso? Estas cavernas eran oscuros santuarios débilmente iluminados por antorchas; en verdad, las pinturas debían producir mágicamente la muerte de los animales y de la caza que representaban. Pero su belleza animal y fascinante, olvidada durante milenios, siempre ha tenido un sentido principal: el sentido de la seducción y de la pasión, del *juego* maravillado, del juego que suspende el aliento y que contiene el deseo de éxito.

Esencialmente, este ámbito de las cavernas-santuario es, en efecto, el ámbito del juego. En las cavernas, se concede el primer lugar a la caza, en razón del valor mágico de las pinturas, o también, acaso, de la belleza de las figuraciones: eran tan eficaces como bellas. Pero la seducción, la profunda seducción del juego, sin duda lo llevaba a la atmósfera cargada de las cavernas, y, en este sentido, hay que interpretar la asociación entre las figuras animales de la caza y las figuras humanas eróticas. Sin ninguna duda, tal asociación no implica, en modo alguno, una idea preconcebida. Sería más sensato invocar el azar. Pero es cierto que, ante todo, estas oscuras cavernas fueron, de hecho, consagradas a lo que es, en profundidad, el juego, el juego que se opone al trabajo, y cuyo sentido radica, ante todas las cosas, en obedecer los dictados de la seducción, en dar respuesta a la «pasión». Ahora bien, la pasión, en principio introducida allí donde aparecían figuras humanas, pintadas o dibujadas en las paredes de las cavernas prehistóricas, es el erotismo. Sin hablar del hombre muerto del pozo de Lascaux, muchas de estas figuras masculinas presentan el sexo erecto. Incluso una figura femenina expresa el deseo con evidencia. Una doble imagen, al abrigo de una roca de Laussel, representa abiertamente la unión sexual. La libertad de estos primeros tiempos ofrece un carácter paradisiaco. Es probable que sus civilizaciones rudimentarias, pero vigorosas en su simplicidad, ig-



Estatuilla erótica del desierto de Judea (encontrada en Mar Khareïstum y perteneciente al paleolítico tardío).

Cf. René Neuville *Anthropologie*, t. XLIII, pág. 558-560, 1933.

noraran la guerra. La civilización actual de los esquimales que, antes de la llegada de los blancos, la ignoraban, carece de las virtudes esenciales. No tiene la suprema virtud de la aurora. Pero el clima de la Dordoña prehistórica era semejante al de las regiones árticas habitadas por los esquimales de la actualidad. El humor festivo de los esquimales no debió de ser, sin duda, ajeno al de los que fueron nuestros lejanos antepasados. A los religiosos que querían oponerse a su libertad sexual, los esquimales les respondían que ellos, hasta el momento, habían vivido libre y felizmente, de una forma parecida a la de los pájaros que cantan. Sin duda, el frío es menos contrario a los juegos eróticos que lo que nosotros imaginamos dentro de los límites del

confort actual. Los esquimales son la prueba. Del mismo modo, en las altiplanicies del Tíbet, cuyo clima polar es conocido, sus habitantes son muy dados a estos juegos.

Existe quizás un aspecto paradisiaco del primer erotismo, del que encontramos, en las cavernas, sus ingenuos indicios. Pero este aspecto no está tan claro. Es seguro que a su ingenuidad infantil se opone ya cierta gravedad.

Trágica... Sin la menor duda.

Al mismo tiempo, desde el principio, cómica.

Ocurre que el erotismo y la muerte están vinculados.

Al mismo tiempo, la risa y la muerte, la risa y el erotismo, están vinculados...

Hemos visto ya la vinculación entre erotismo y muerte en lo más profundo de la caverna de Lascaux.

Se produce aquí una extraña revelación, una revelación fundamental. Pero, sin duda, es tal, que no podemos sorprendernos por el silencio —por el incomprensible silencio— que primeramente acogió un misterio tan excesivo.

La imagen es tanto o más extraña en la medida en que el muerto con el sexo erecto tiene cabeza de pájaro, cabeza animal, y tan pueril que, confusamente quizás y siempre en la duda, surge un aspecto risible.

La proximidad de un bisonte, de un monstruo que, perdiendo sus entrañas, agoniza, de una especie de minotauro que, aparentemente, aquel hombre muerto e itifálico ha matado antes de morir él.

Indudablemente, no existe en el mundo otra imagen tan cargada de cómico horror; y por lo demás, en principio, tan ininteligible.

Se trata de un enigma desesperante, de una risible crueldad, que se asienta en la aurora de los tiempos. En realidad, no se trata de resolver este enigma. Pero, aunque sea cierto que carecemos de los medios para resolverlo, no podemos eludirlo; sin duda es ininteligible, pero al menos nos propone vivir en su inaccesibilidad.

Nos pide, siendo la primera prueba humanamente estable-

cida, descender al abismo abierto en nosotros por el erotismo y la muerte.

Nadie sospechaba el origen de las imágenes de animales que pueden distinguirse, al azar, en las galerías subterráneas. Desde hace milenios las cavernas prehistóricas y sus pinturas habían desaparecido de una manera u otra: un silencio absoluto se eternizaba. Aún a fines del siglo pasado, nadie habría imaginado la delirante antigüedad de lo que el azar había revelado. Sólo a principios del siglo actual, la autoridad de un gran sabio, el abate Breuil, impuso la autenticidad de estas obras de los primeros hombres —los primeros que, absolutamente, fueron nuestros semejantes— pero que están separados de nosotros por la inmensidad de los tiempos.

Hoy se ha hecho la luz, sin que quede una sombra de duda. Hoy en día, una incesante multitud de visitantes anima estas cavernas que emergieron poco a poco, una tras otra, de una noche infinita... Esta multitud anima, en particular, la caverna de Lascaux, la más bella, la más rica...

No obstante, es la que de entre todas sigue siendo, en parte, misteriosa.

Efectivamente, se trata de la cavidad más profunda y también la más inaccesible (hoy en día, una escalera vertical de hierro permite acceder a ella, al menos permite su acceso a un pequeño número de personas a la vez, aunque la mayoría de visitantes la ignore, o quizá la conozca por reproducciones fotográficas...); es en el fondo de una cavidad de tan difícil acceso, que hoy es designada bajo el nombre de «pozo», donde nos encontramos ante la más sorprendente y la más extraña de las evocaciones.

Un hombre, al parecer muerto, se encuentra extendido, abatido ante un gran animal, inmóvil y amenazador. Este animal es un bisonte, y la amenaza que de él emerge es tanto mayor cuanto que agoniza: está herido y, bajo su vientre abierto, se escurren sus entrañas. Aparentemente, el hombre extendido hirió con su jabalina al animal moribundo... Pero el hombre no es del todo un hombre, tiene una cabeza de pájaro rematada

con un pico. Nada en este conjunto justifica el hecho paradójico de que el hombre tenga el sexo erecto.

La escena tiene un carácter erótico, ello es evidente, claramente recalcado, pero resulta inexplicable.

Así, en esta cavidad poco accesible, se revela —aunque oscuramente— este drama olvidado desde hace milenios: reaparece, pero no sale de la oscuridad. Se revela y, sin embargo, se oculta.

Desde el mismo instante en que se revela, se oculta.

Pero, en esta cerrada profundidad, se confirma un acuerdo paradójico, acuerdo que se hace más crucial en la medida en que se declara en esa inaccesible oscuridad. Este acuerdo esencial y paradójico es el existente entre la muerte y el erotismo.

Esta verdad, sin duda, no ha cesado de confirmarse. No obstante, aunque se confirma, no deja de estar oculta. Ello es propio tanto de la muerte como del erotismo. En efecto, una y otro se ocultan: se ocultan en el instante mismo en que se revelan...

No podíamos imaginar una contradicción más oscura y mejor urdida para asegurar el desorden de las ideas.

Por otra parte, ¿podemos imaginar un lugar más favorable a este desorden? La profundidad perdida de esta caverna, que jamás debió ser habitada, que incluso, en los primeros tiempos de la vida propiamente humana, debió ser abandonada.[9] (Sabemos que, en la época en que nuestros padres se perdían en las profundidades de este pozo, queriendo llegar a él a cualquier precio, tenían que bajar con ayuda de cuerdas...)[10]

«El enigma del pozo» es uno de los más grandes y, al mismo tiempo, es el más trágico de los enigmas de nuestra especie. El lejanísimo pasado del que emana explica el hecho de que se plantee en términos cuya excesiva oscuridad es sorprendente. Pero, al fin y al cabo, la oscuridad impenetrable es la virtud elemental de todo enigma. Si admitimos este paradójico principio, el enigma del pozo, que responde de una forma tan extraña y perfecta al enigma fundamental, al ser el más remoto, aquel que la humanidad remota propone a la actual, y el más oscuro, acaso sea el que está más cargado de sentido.

¿No está cargado, en efecto, del misterio inicial que a sus ojos significa la llegada al mundo, la aparición inicial del hom-

bre? ¿Acaso no vincula, al mismo tiempo, este misterio al erotismo y la muerte?

La verdad es que resulta vano introducir un enigma, a la vez esencial y planteado de la forma más violenta, con independencia de un contexto bien conocido, pero que, sin embargo, en razón de la estructura humana, permanece en principio oculto.

Permanece oculto en la medida en que el espíritu humano se oculta.

Oculto, ante las oposiciones que vertiginosamente van revelándose, en el fondo por así decirlo inaccesible que, en mi opinión, es «el extremo de lo posible»...

Tales son, en particular:

La indignidad del mono, que no ríe...

La dignidad del hombre, que sin embargo se estremece de risa «hasta reventar»...

La complicidad de lo trágico —que fundamenta la muerte— con la voluptuosidad y la risa...

La oposición íntima de la posición vertical —y de la abertura anal— unida a la posición en cuclillas.

Dionisos y una Ménade (detalle). Crátera de figuras rojas de mediados del siglo v a.C. Museo del Louvre, n.º 421.

Segunda parte
El fin
(De la Antigüedad a nuestros días)

I
Dionisos o la Antigüedad

1. El nacimiento de la guerra

Con mucha frecuencia, los arrebatos a los que vinculamos el nombre de Eros tienen un sentido trágico. Este aspecto destaca, en particular, en la escena del pozo... Pero ni la guerra ni la esclavitud están vinculadas a los primeros tiempos de la humanidad.

Antes del final del Paleolítico superior, la guerra parece haber sido ignorada. Unicamente de este periodo —o de períodos intermedios designados por el nombre de «mesolíticos»—[1] datan los primeros testimonios de combates en los que los hombres se mataron unos a otros. Una pintura rupestre del Levante español representa un combate de arqueros extremadamente tenso.[2] Esta pintura, según parece, tiene una antigüedad aproximada de diez mil años. Tan sólo añadiremos que, desde entonces, las sociedades humanas no han cesado de entregarse a la práctica de la guerra. No obstante, podemos pensar que, en el periodo paleolítico, el homicidio (entendido como homicidio individual) no debía de ser ignorado. Sin embargo, no se trataba de la oposición entre grupos armados intentando aniquilarse. (Aún en nuestros días, el homicidio individual era, aunque excepcionalmente, un hecho entre los esquimales, ajenos como los hombres del Paleolítico, a la guerra. Ahora bien, los esquimales viven en un clima frío, comparable al de las comarcas donde vivieron, en Francia, los hombres de nuestras cavernas de paredes con pinturas.)

A pesar de que desde los primeros tiempos la guerra primitiva enfrentó a un grupo con otro grupo, creemos que, ini-

Monumento fálico. Pequeño santuario de Dionisos (Delos).

cialmente, no fue practicada de un modo sistemático. A juzgar por las formas primitivas que reencontramos en nuestros días, las luchas, al principio, no debieron de ser motivadas por las ventajas materiales que pudieran comportar.

Los vencedores aniquilaban al grupo de los vencidos. Después de los combates, masacraban a los enemigos supervivientes, a los prisioneros y a las mujeres. Pero los niños de ambos sexos eran adoptados por los vencedores que, una vez terminada la guerra, los trataban como a sus propios hijos. En la medida en que podamos aceptarlo y ateniéndonos a las prácticas de los modernos primitivos, el único beneficio material de la guerra consistía en el crecimiento ulterior del grupo que había vencido.

Ménades y personajes itifálicos (monedas de Macedonia, siglo V a.C. Biblioteca Nacional, Gabinete de Medallas. París.)

Cf. Jean Bebelon: «Un Eldorado Macédonien», *Documents* 2, mayo, 1929.

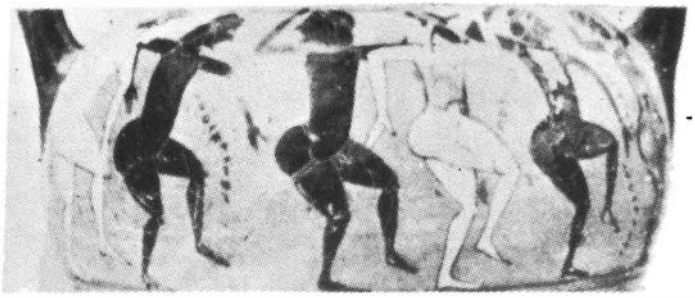
2. *La esclavitud y la prostitución*

Hasta mucho más tarde —pero nada sabemos con exactitud sobre la fecha de este cambio— los vencedores no advirtieron la posibilidad de utilizar a los prisioneros, esclavizándolos. La posibilidad de un aumento de la fuerza de trabajo y de una disminución del esfuerzo necesario para la supervivencia del grupo fue rápidamente apreciada. La ganadería y la agricultura, que se desarrollaron en los tiempos neolíticos, se beneficiaron así de un aumento de la mano de obra, que permitió la relativa ociosidad de los guerreros y la total ociosidad de sus jefes...

Personajes itifálicos y ménades (Macedonia). Biblioteca Nacional. Gabinete de Medallas.

Hasta la llegada de la guerra y de la esclavitud, la civilización embrionaria se basaba en la actividad de los hombres libres, esencialmente iguales. Pero la esclavitud nació de la guerra, dividiendo a la sociedad en clases opuestas.

Los guerreros dispusieron de grandes riquezas gracias a la guerra y a la esclavitud, teniendo como única condición exponer, primero, su vida y, luego, la de sus semejantes. El nacimiento del erotismo precedió a la división de la humanidad en hombres libres y en esclavos. Pero, en parte, el placer



Detalle de un ánfora del siglo VI, Corinto. Museo Real, Bruselas.

Cf. Ernst Buschor. *Satyrtänze*, págs. 37-38.

erótico dependía del estatus social y de la posesión de riquezas.

En las condiciones primitivas se ensalza en el hombre su encanto, su fuerza física y su inteligencia; en la mujer, su belleza y su juventud. Para éstas, la belleza y la juventud continuaron siendo decisivas. Pero la sociedad derivada de la guerra y de la esclavitud aumentó la importancia de los privilegios.

Los privilegios hicieron de la prostitución el cauce normal del erotismo, colocándolo bajo la dependencia de la fuerza o de la riqueza individual, condenándolo finalmente a la mentira. No debemos equivocarnos: desde la Prehistoria hasta la Antigüedad clásica, la vida sexual se descarrió, la guerra y la esclavitud la anquilosaron. El matrimonio se reservó la parte concerniente a la procreación necesaria. Esta parte fue tanto más importante cuanto que la libertad de los varones tendió, desde un principio, a alejarlos del hogar. Apenas en nuestros días, finalmente, la humanidad se libera de sus hábitos.

3. La primacía del trabajo

A la larga, queda comprobado un hecho esencial: al salir de la miseria paleolítica, la humanidad topó con unos males que

Detalle de una hidria de Epictetos. Siglo VI. Museo del Louvre.

Cf. A. Furtwaengler y Reichhold. *Griechische Vasenmalerei*, pl. 73. Lillian B. Lawler, «The Maenads», *Memoirs of the American Academy*, VI. Rome, 1927.

en los primeros tiempos debían de ser ignorados. Aparentemente, la guerra data del principio de los nuevos tiempos.[3] Nada muy preciso sabemos a este respecto, pero la aparición de la guerra debió de fijar, en principio, la regresión de la civilización material. El arte animalista del Paleolítico superior —que duró alrededor de veinte mil años— desapareció. Al menos, desapareció de la región franco-cantábrica:[4] en ningún lugar ha habido algo tan bello y grandioso que fuera capaz de sustituir a este arte, al menos, algo que nos sea conocido.

La vida humana, al salir de la simplicidad de los primeros tiempos, eligió el camino maldito de la guerra. De la guerra arrasadora y de sus degradantes consecuencias, de la guerra que provoca la aparición de la esclavitud y de la prostitución.[5]

Desde los primeros años del siglo XIX, Hegel intentó demostrarlo: las repercusiones de la guerra derivadas de la esclavitud

Sátiros y ménade (detalle de una vasija griga del siglo VI). Nationalmuseet, Copenhague

también tuvieron su aspecto benéfico.[6] Según Hegel, el hombre actual tiene pocas cosas en común con la aristocracia guerrera de los primeros tiempos. En principio, el hombre actual trabaja. Incluso los ricos y, generalmente, las clases dominantes trabajan. Trabajan, al menos, moderadamente...

En todo caso, es el esclavo, y no el guerrero, quien, mediante su trabajo, ha cambiado el mundo, y es a él a quien el trabajo ha cambiado en su esencia. El trabajo le ha cambiado en la medida en que ha sido el único y auténtico creador de las riquezas de la civilización. Particularmente, la inteligencia y la ciencia son los frutos del esfuerzo al que el esclavo fue obligado, trabajando a fin de cumplir las órdenes de sus amos. De este modo, podemos decir, el trabajo engendró al hombre. El que se abstiene de trabajar, estando por encima de la vergüenza que significa el trabajo, el rico aristócrata del antiguo régimen o el rentista de nuestro tiempo, no es más que un superviviente de otras épocas. La riqueza industrial de la que disfruta el mundo actual es el resultado del trabajo milenario de las masas sojuzgadas, de la desdichada multitud formada, desde los tiempos del Neolítico, por los esclavos y los trabajadores.

En lo sucesivo, el trabajo será el factor decisivo en el mundo.

Ante todo, la guerra plantea, por sí misma, problemas industriales, problemas que únicamente resolverá la industria.

Pero antes de que la clase ociosa y dominante, que obtenía su poder de la guerra, entrara en su actual fase de decadencia, su propia ociosidad tendió a sustraerle una parte de su importancia. (Una verdadera maldición se ensaña, al fin, con cualquiera que deje para otros el molesto y exigente esfuerzo del trabajo.) En todas partes, por sí mismo y rápidamente, el aristócrata se condena a la decadencia. Es la regla que formuló un escritor árabe del siglo XIV. Según Abenjaldún, los vencedores, entregados a la vida urbana y sus placeres, un día u otro serán derrotados por los nómadas, cuya forma de vida más ruda les habrá mantenido al nivel de las exigencias de la guerra. Pero es necesario aplicar este principio más extensamente. Por regla general, y a la larga, el uso de las riquezas da a los más pobres una mayor fuerza. Los más ricos, en principio, tienen la supremacía de los recursos materiales. Los romanos mantuvieron su dominio debido a las ventajas que durante mucho tiempo les proporcionó su técnica militar. Pero llegó el día en que esta ventaja disminuyó, a causa de una mayor aptitud para la guerra por parte de los bárbaros y de una limitación del número de soldados romanos.

En la guerra, la superioridad militar tan sólo tuvo sentido al principio. En los límites de una civilización materialista dada, estabilizada merced a una posición ventajosa duradera, las clases desheredadas se benefician de un vigor moral del que carecen las clases privilegiadas, a pesar de sus grandes recursos materiales.

Debemos abordar ahora el problema del erotismo, cuya importancia, sin duda alguna, es secundaria... pero que en la Antigüedad tuvo una relevancia considerable, relevancia que ha perdido en nuestros días.

Ménades danzantes. Copa firmada por el alfarero Macrón y por el pintor Hierón. (490-480 a.C.). Staatliche Museum, Berlín.

Cf. E. Pfuhl: *Meisterwerke Griechischer Zichnung und Malerei*, Múnich. 1924, pl. 41, fig. 58. E. Buschor: «Satyrtaenze und Frühes drama». *Baverischen Akademie der Wissenschaften*, Múnich, 1943, 3. Id. *Griechischevasen*, pl. 155, Múnich, 1940.

Ménade y Sileno. Interior de una copa firmada por Hierón.

Cf. Langlotz: *Griechische Vasenbilder*, pág. 29, fig. 42. Lillian B. Lawler: *The Maenads*. Op. cit. Museum Antiker Kleinkunst, Múnich.

4. Sobre el papel de las clases inferiores en el desarrollo del erotismo religioso

En la Antigüedad, el erotismo tuvo un sentido y, por ello, desempeñó su papel en la actividad humana, aunque no fueron siempre los aristócratas —lo que equivale a decir, en esa época, los que podían consagrarse a los privilegios de la riqueza—[7] los que representaron este papel. Ante todo, quien decidía en la sombra era la agitación religiosa de los indigentes.

Evidentemente, la riqueza intervenía siempre que se tratara de formas estabilizadas: el matrimonio y la prostitución tendían

Izquierda: sátiro y ménade. Copa firmada por Hierón. Derecha: Ménade y Sileno. Copa. Museo del Louvre (G. 144 y 448).

a hacer depender del dinero la posesión de las mujeres. Pero, en esta referencia al erotismo antiguo, debo considerar, en principio, el erotismo religioso, sobre todo, el culto orgiástico de Dionisos. En el culto dionisiaco, el dinero, en principio, no se tenía en cuenta, o se tenía en cuenta en segundo lugar (como la enfermedad en el cuerpo). Los que tomaban parte en las orgías de Dionisos eran a menudo gente pobre, incluso, a veces, esclavos. Según el tiempo y el lugar, la clase social y la riqueza variaron... (Apenas estamos informados en términos generales, pero nunca con precisión.)

Nada podemos precisar sobre la importancia que tuvo, en general, una actividad desordenada que no parece haber tenido una unidad. No existió un culto dionisiaco uniforme y, en consecuencia, los ritos variaron según las épocas y los lugares. Nunca los hemos conocido más que a través de la incertidumbre.

Nadie se preocupó de informar a la posteridad. Incluso nadie hubiera podido hacerlo con la precisión deseada.

Apenas podemos afirmar, sin dudarlo, que antes de los primeros siglos del imperio, los aristócratas aficionados al placer no tuvieron un papel importante en las sectas.

Al principio, en Grecia, según parece, la práctica de las bacanales tuvo un sentido de superación del placer erótico. Las prácticas dionisiacas fueron primero violentamente religiosas, fueron un movimiento exaltado, un movimiento extraviado. Pero este movimiento es, en conjunto, tan poco conocido que los vínculos del teatro griego y del culto de Dionisos son difíciles de precisar. No podemos extrañarnos si, de alguna manera, el origen de la tragedia parece estar ligado a este culto violento. Esencialmente, el culto de Dionisos fue trágico y, al mismo tiempo, erótico y estuvo sumido en una delirante promiscuidad, pero sabemos que, en la medida en que el culto de Dionisos fue erótico, fue también trágico... Ante todo, era trágico, pero el componente erótico acabó convirtiéndolo en un horror trágico.

5. De la risa erótica a lo prohibido

Al considerar el erotismo, el espíritu humano se encuentra ante una dificultad fundamental.

El erotismo, en cierta manera, es risible...

La alusión erótica es siempre capaz de provocar la ironía.

Incluso hablar de las «lágrimas» de Eros, lo sé, puede prestarse a risa... No por eso es Eros menos trágico. Pero, ¿qué digo? Eros es, ante todo, el dios trágico.

Sabemos que el Eros de los antiguos tuvo un aspecto pueril: estaba representado por un niño.

Pero, ¿no es el amor, al fin y al cabo, tanto más angustioso porque hace reír?

El fundamento del erotismo es la actividad sexual. Ahora bien, esta actividad se halla al alcance de la prohibición. ¡Es inconcebible!, ¡está *prohibido* hacer el amor! A menos que se haga en secreto.

Pero, si lo hacemos en secreto, la prohibición transfigura, ilumina lo que prohíbe con una luz siniestra y divina a la vez:[8] en pocas palabras, lo ilumina con un resplandor religioso.

Lo prohibido confiere un valor propio a lo que es objeto de

prohibición. A menudo, en el instante mismo en que percibo la intención de reprimir, me pregunto si, al contrario, no he sido disimuladamente provocado.

Lo prohibido da a la acción prohibida un sentido del que antes carecía. Lo prohibido incita a la transgresión, sin la cual la acción carecería de esa atracción maligna que seduce... Lo que hechiza es la transgresión de lo prohibido...

Pero esa luz no es sólo la que desprende el erotismo. Ilumina la vida religiosa siempre que entra en acción la violencia total, la violencia que interviene en el instante en que la muerte corta el cuello de la víctima acabando con su vida.

¡Sagrado!

En principio, las sílabas de esta palabra están cargadas de angustia; el peso que soportan es el de la muerte en el *sacrificio*...

Toda nuestra vida está cargada de muerte...

Pero, en mí, la muerte definitiva tiene el sentido de una extraña victoria. Me baña con su luz, provoca en mí una risa infinitamente alegre: ¡la risa de la desaparición!...

Si en estas pocas frases no me hubiera ceñido al instante en que la muerte destruye al ser, podría hablar de esa *pequeña muerte* a la que, sin morir realmente, sucumbiría con un sentimiento de triunfo.

6. El erotismo trágico

Hay en el erotismo, finalmente, mucho más de lo que estamos dispuestos a reconocer.

Hoy en día, nadie se da cuenta de que el erotismo es un universo demente, cuya profundidad, mucho más allá de sus formas etéreas, es infernal.

Izquierda: ménade en trance. Anfora del siglo v. Múnich (2.344). Derecha: vasija etrusca (siglos v-iv a.C.). (Copia). Institut für Sexualforschung, Viena.

He dado una forma lírica a la idea que propongo, que afirma el vínculo existente entre la muerte y el erotismo. Pero, insisto: el sentido del erotismo se nos escapa si se nos presenta con una abrupta profundidad. En principio, el erotismo es la realidad más conmovedora, pero, al mismo tiempo, la más innoble. Incluso después del psicoanálisis, los aspectos contradictorios del erotismo son innumerables: su fondo es religioso, horrible, trágico e incluso inconfesable, ya que es divino...

Respecto a esa realidad simplificada, que limita a los hombres en general, se trata de un horrible laberinto, donde el que se pierde debe estremecerse. El único medio de acercarse a la verdad del erotismo es el estremecimiento...[9]

Los hombres de la Prehistoria que vinculaban su excitación

Izquierda: ménades y personajes itifálicos (siglo V). Derecha: ménade (detalle de un ánfora atribuida a Cleofrades), 500 a.C. Múnich, Museum Antiker Kleinkunst.

Cf. E. Pfuhl, *Meisterwerke*, Op. cit.

a la imagen oculta en el fondo de la gruta de Lascaux, lo sabían muy bien.[10]

Los sectarios de Dionisos supieron que podían unir su excitación a la idea de las bacantes, a falta de sus propios niños, desollando y devorando cabritos vivos...[11]

7. El dios de la transgresión y de la fiesta: Dionisos

Llegados a este punto, intentaré explicarme sobre el sentido religioso del erotismo.

El sentido del erotismo escapa a quienquiera que no considere su aspecto «religioso». Recíprocamente, el sentido de las religiones, en general, escapa a quien olvide el vínculo existente entre éstas y el erotismo.

Triunfo de Príapo, interpretación posrenacentista de Francesco Salviati (1510-1563).

Para empezar intentaré dar una imagen de la religión que, en mi opinión,[12] responde a su origen y a sus principios.

Está en la esencia de la religión el oponer a los otros los actos culpables, para ser más exactos, los actos prohibidos. En principio, la prohibición religiosa evita un determinado acto pero, al mismo tiempo, puede conferir un valor a lo que evita. A veces es posible o incluso está prescrito violar lo prohibido, transgredirlo. Pero, ante todo, lo prohibido impone el valor —un valor en principio peligroso— de lo que rechaza: en términos generales, este valor es el «fruto prohibido» del primer libro del *Génesis.*

Volvemos a encontrar este valor en las fiestas, en el curso de las cuales está permitido —incluso se exige— lo que normalmente está excluido. La transgresión, en tiempo de fiesta, es precisamente lo que da a la fiesta un aspecto maravilloso, el aspecto divino. Entre los dioses, Dionisos está esencialmente vinculado a la fiesta. Dionisos es el dios de la fiesta, el dios de la transgresión religiosa. Está considerado como el dios del vino y de la embriaguez. Es un dios ebrio, es el dios cuya esencia divina es la locura. Pero para empezar, la locura en sí es de esencia divina. Divina en el sentido de que rechaza las reglas de la razón.

Tenemos la costumbre de asociar la religión a la ley y la ra-

zón. Pero si nos atenemos a lo que, *en su conjunto*, fundamenta las religiones, deberemos rechazar este principio.

Sin duda, la religión es básicamente subversiva; desvía el cumplimiento de las leyes. Al menos, impone el exceso, el sacrificio y la fiesta, cuya culminación es el éxtasis.[13]

8. El mundo dionisiaco

Queriendo dar al erotismo religioso una imagen contundente, he llegado a consideraciones extremadamente complejas. La cuestión de la relaciones entre el erotismo y las religiones es grave en la medida en que las religiones vivas de nuestros días, en su mayoría, tienden a negarlas o a excluirlas. Resulta trivial afirmar que la religión condena el erotismo, ya que, esencialmente y en sus orígenes, éste estaba asociado a la vida religiosa. El erotismo individualizado de las civilizaciones modernas, en razón de su carácter individual, carece de cualquier vínculo que lo una a la religión, a no ser la condena final que se opone al sentido religioso de la promiscuidad del erotismo.[14]

No obstante, esta condena se inscribe en la historia de las religiones: figura negativamente, pero figura. Abro aquí un paréntesis, viéndome obligado a dejar para otra obra el desarrollo al cual se vincula mi afirmación (debido a un inevitable carácter filosófico). Efectivamente, estoy llegando al momento decisivo de la vida humana. Al rechazar el aspecto erótico de la religión,

Faunos y bacante (según un aguamarina grabada por Harcanville).

los hombres la han convertido en una moral utilitaria... El erotismo, al perder su carácter sagrado, se convirtió en algo inmundo...

Por el momento, me limitaré, a pasar de estas consideraciones generales sobre el culto de Dionisos a una rápida exposición de lo que sabemos de algunas prácticas duraderas[15] que dieron al erotismo religioso su forma más digna de atención.

Sin duda alguna, y en su misma esencia, partiendo de la base de una existencia puramente mitológica o ritual, se trata de la persistencia de una obsesión. Dionisos era el dios de la transgresión y de la fiesta. Y, al mismo tiempo, como ya he dicho, era el dios del éxtasis y de la locura. La embriaguez, la orgía y el erotismo nos parecen los principales rasgos de un dios cuyas características originales se disuelven en un profundo vértigo. Antes que esta figura orgiástica, distinguimos una divinidad arcaica y agrícola. En sus más remotos orígenes, Dionisos refleja preocupaciones materiales, agrarias, vinculadas a la vida del campo. Pero muy pronto las preocupaciones del campesino dejaron de prevalecer sobre la promiscuidad de la *embriaguez* y

El salón de la Villa de los Misterios en Pompeya. Escenas dionisiacas. Siglo I a.C.

«... las bellas pinturas de la Villa de los Misterios, en Pompeya, nos permiten imaginar la brillantez que alcanzaron las refinadas ceremonias del siglo I de nuestra era.»

los *excesos*. En sus orígenes, Dionisos no era un dios del vino... El cultivo de la vid no tenía en la Grecia del siglo VI la importancia que en poco tiempo cobró...

Los excesos dionisíacos, es cierto, fueron excesos limitados, conservando el interés de sus víctimas: raras veces se llegaba a la muerte como desenlace... El delirio de las Ménades llegó a un punto en el que el despedazamiento de niños vivos —sus propios hijos— parecía el único medio de satisfacer su desorden. No podemos afirmar taxativamente que tales excesos fueran realmente introducidos en los ritos dionisíacos, pero, a falta de sus hijos, las Ménades, delirantes, despedazaban y devoraban cabritos... cuyos alaridos agónicos poco difieren del llanto de los bebés.[16]

Aunque conozcamos el desenfreno de las bacanales, nada preciso sabemos sobre su posterior desarrollo. Otros elementos debieron de sumarse a ellas. Las imágenes representadas en las monedas tracias nos permiten imaginarnos la promiscuidad reinante, en el sentido de una tendencia a la orgía. Estas monedas tan sólo representan un aspecto arcaico de las bacanales. Las imágenes representadas en las vasijas de los siglos sucesivos nos sirven de ayuda para saber en qué consistieron los ritos dionisiacos, cuya esencia era el libertinaje. Por otra parte, estas tardías figuraciones nos ayudan a comprender un desarrollo en el que la violencia inhumana de los orígenes había desaparecido: las bellas pinturas de la Villa de los Misterios, en Pompeya, nos

El triunfo de Príapo transportado sobre un carro.
Grabado para una piedra de Cornatine Hancarville.

permiten imaginar la brillantez que alcanzaron las refinadas ceremonias del siglo I de nuestra era. Lo que sabemos de la sangrienta represión del año 186 a.C., relatada por Tito Livio, levanta dudosas acusaciones que sirvieron de base a una acción política destinada a contrarrestar una influencia exótica debilitante. (En Italia, el culto de Dionisos, a despecho de un Dionisos latino, el dios Líber, fue considerado como una importación oriental.) Los alegatos de Tácito o los relatos de Petronio nos inducen a creer que, al menos en parte, el culto de Dionisos degeneró en vulgar desenfreno orgiástico.

Por una parte, creemos tener la certeza de que, en los primeros siglos del Imperio, el auge del dionisismo fue tal que hu-

Pan. Vasija griega del siglo v. Londres.

biera podido ser considerado como el peligroso rival del cristianismo. Por otra parte, la existencia tardía de un dionisismo más prudente, de un dionisismo decente, parece demostrar que el miedo a las confusiones incitó a los fieles de Dionisos a oponerse a la virulencia de los primeros tiempos.

Spranger: *El juicio final* (det.) Turín.

Como Thierry Bouts y Van der Weiden, Barthalomeus Spranger, con estilo manierista, también utilizó el "Juicio Final" para representar la desnudez.

II
La época cristiana

1. De la condenación cristiana a la exaltación enfermiza (o del cristianismo al satanismo)

En la historia del erotismo, la religión cristiana desempeñó una función clara: su condena. En la medida en que el cristianismo rigió los destinos del mundo, intentó privarlo del erotismo.

Pero, al querer esclarecer el resultado final, nos sentimos evidentemente confusos.

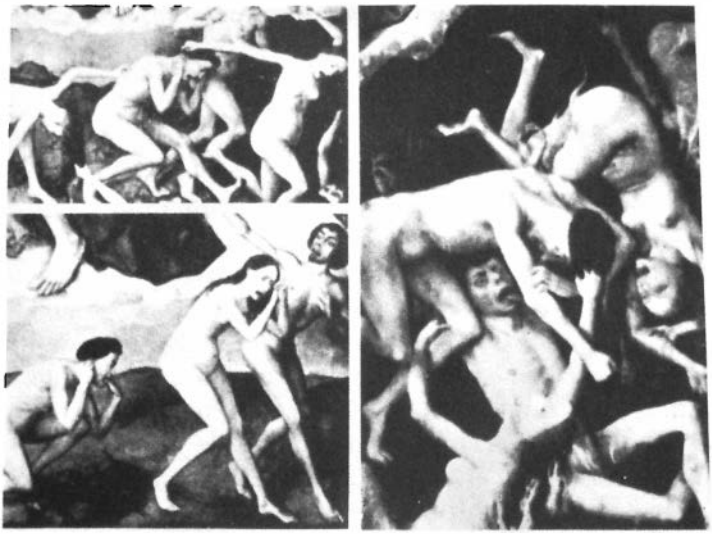
En cierto sentido, el cristianismo fue favorable al mundo del trabajo. Valoró el trabajo en detrimento del placer. Hizo del paraíso el reino de la satisfacción inmediata —y también eterna—, pero entendido como última consecuencia o recompensa de un esfuerzo previo.

En cierto modo, el cristianismo es el punto de unión que hace del futuro resultado del esfuerzo —en principio, del esfuerzo del mundo antiguo— el preludio del mundo del trabajo.

Hemos visto que, en el mundo antiguo, y cada vez más, el fin de la religión fue la vida de ultratumba, atribuyendo al resultado final el valor supremo y quitándole este valor a lo momentáneo. El cristianismo insistió en ello; únicamente confirió al goce de lo momentáneo un sentido de culpabilidad respecto al resultado final. Desde la perspectiva cristiana, el erotismo comprometía o, al menos, retardaba la recompensa final.

Pero esta tendencia tuvo su contrapartida; el cristianismo,

Thierry Bouts (1400-1475): *El infierno* (det.). Museo del Louvre.



Van der Weyden: *El Juicio final* (det.) Hospicio de Beaune.

Van der Weyden asoció al horror del *Juicio Final*, los desnudos que Thierry Bouts había situado en el infierno. Spranger, más tarde, obró del mismo modo.

Carpaccio: *San Jorge y el dragón* (det.) Venecia, S. Giorgio.

Si la Edad Media representó la desnudez, fue asociada al horror. Los desnudos femeninos del flamenco Thierry Bouts no repugnan, pero encarnan el horror de la condenación eterna. En Venecia, un pintor figura también la desnudez, pero para representar los cadáveres de las víctimas del dragón que fue abatido por San Jorge.

mediante la condenación, tuvo su equivalente opuesto: el fuego del infierno.

De este modo surgió el satanismo. Al ser el satanismo la negación del cristianismo, tuvo un sentido en la medida en que el cristianismo representaba la verdad. (Sin embargo, la negación del cristianismo coincidía con la búsqueda del olvido.)

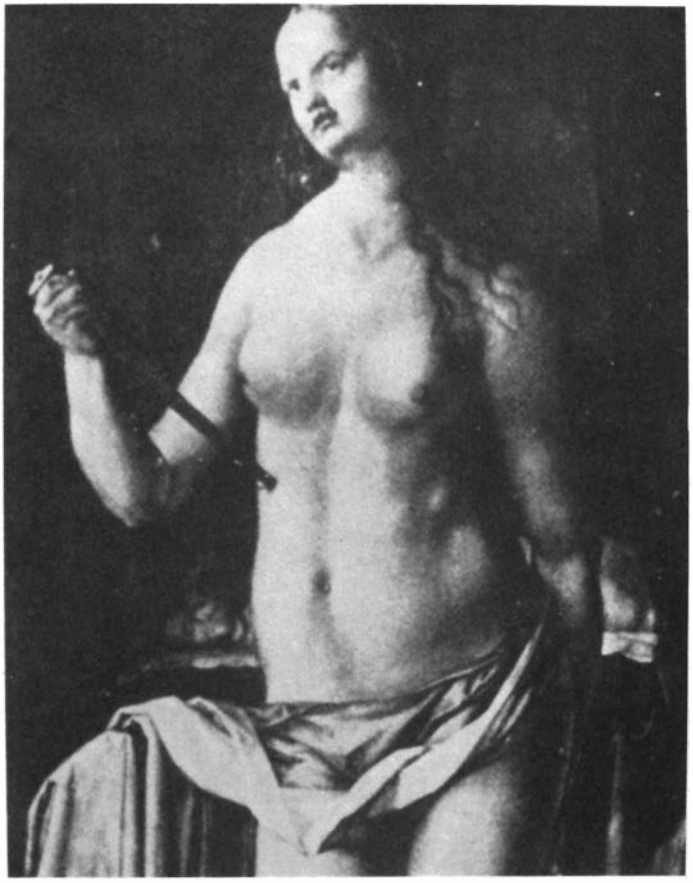
El satanismo tuvo su importancia —principalmente hacia el fin de la Edad Media, e incluso después—, pero su origen le privaba de viabilidad. El erotismo estuvo vinculado a este drama. Fatalmente, el satanismo, desde la maldición de la que Satán fue víctima, arrastró a sus fieles a la desgracia que le afectaba. Indudablemente, intervino la posibilidad de error: el demonio, según parecía, tenía el poder de dar suerte. Pero, al fin y al cabo, tal apariencia fue decepcionante. La Inquisición se encargó de acabar con el engaño.

Esa *suerte*, sin la que inevitablemente el erotismo tuvo como resultado su opuesto, es decir, la *desgracia*, sólo se logró mediante la tergiversación. Pero, al ser tergiversado, el erotismo perdió toda su grandeza y se convirtió en una trampa. A la larga, la trampa del erotismo pareció su esencia. El erotismo dionisiaco era una afirmación —en parte sádica, como todo erotismo— pero, sumida en esa relativa trampa, tal afirmación fue tergiversándose.[17]

2. *La reaparición del erotismo en la pintura*

La Edad Media otorgó un lugar al erotismo en la pintura: ¡lo relegó al infierno![18] Los pintores de esta época trabajaban para la Iglesia y, para la Iglesia, erotismo significaba pecado. Sólo podía ser introducido en la pintura bajo el aspecto de la condenación. Unicamente fue permitido en representaciones del infierno o, como máximo, simbolizando repugnantes imágenes del pecado.

La cosas cambiaron a partir del Renacimiento y cambiaron —en Alemania principalmente, incluso antes del abandono de



Durero: *Lucrecia*. Col. Hanfstaengl. Múnich.

las formas medievales— desde el momento en que algunos coleccionistas compraron obras eróticas. En esa época, sólo los ricos podían acceder al encargo de pinturas laicas. El grabado ocasionaba un gasto menor, aunque no al alcance de todos los bolsillos.

Hay que tener en cuenta estas limitaciones. El reflejo de las pasiones representado en estas pinturas y grabados está desvirtuado. Estas pinturas y grabados no responden del mismo modo

Durero: *La muerte de Orfeo*, según un cuadro de Mantegna (desaparecido). Kunsthalle, Hamburgo.

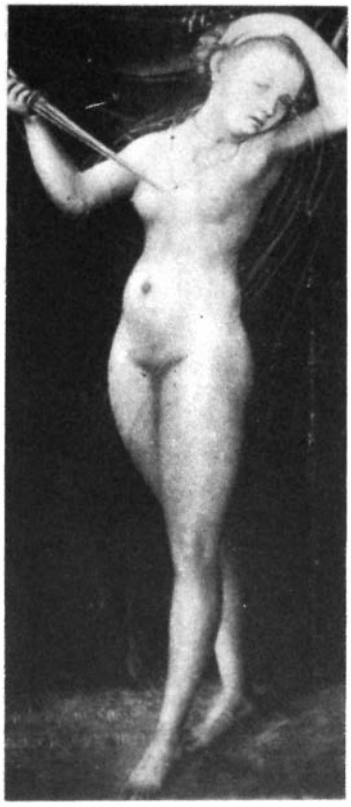
que la imaginería de la Edad Media al sentir general, es decir, al sentir del pueblo. El pueblo, en sí mismo, estaba sujeto a la violencia de la pasión: la violencia podía intervenir en el mundo enrarecido del que surgía este arte que se originaba en la oscuridad.

Repito que debemos tener en cuenta estas limitaciones. En parte, el sentido de las pasiones reflejadas en la pintura y en el grabado no corresponde a la realidad. Dichas pinturas y grabados no interpretan un sentimiento común de la misma forma que la imaginería de la Edad Media. Pero no por ello la violen-

Durero: *Pareja* (1523).

cia de las pasiones dejaba de intervenir en el arte erótico que surgía de la noche del mundo de la religión, de ese mundo superviviente que maldecía piadosamente las obras relacionadas con la carne...

Las obras de Alberto Durero, Lucas Cranach o Baldung Grien todavía reflejan la incertidumbre de aquella época; por esto, su componente erótico es, de alguna manera, angustioso. No se asienta en un mundo abierto a la complacencia. Se trata



Cranach: *Muerte de Lucrecia*, una de las cinco versiones que pintó el autor. Museo de Besançon.

de atisbos vacilantes e incluso más o menos febriles. En verdad, los grandes sombreros de las damas desnudas de Cranach responden a una obsesión provocativa. Hoy en día, dada la licenciosidad reinante, pueden hacernos gracia... Pero debemos reconocer algo más que un sentimiento de diversión en el artista que representó una larga sierra cortando, a partir de la entrepierna, a un ajusticiado desnudo colgado por los pies.

Cranach: *Venus y Amor*. Galería Borghese, Roma.

Cranach: *El Paraíso terrenal*. Museo Nacional. Oslo.

Cranach: *La sierra.* Biblioteca Nacional, Est. París.

«... Pero debemos reconocer algo más que un sentimiento de diversión en el artista que representó a una larga sierra cortando, a partir de la entrepierna, a un ajusticiado desnudo colgado por los pies...» (p. 104).

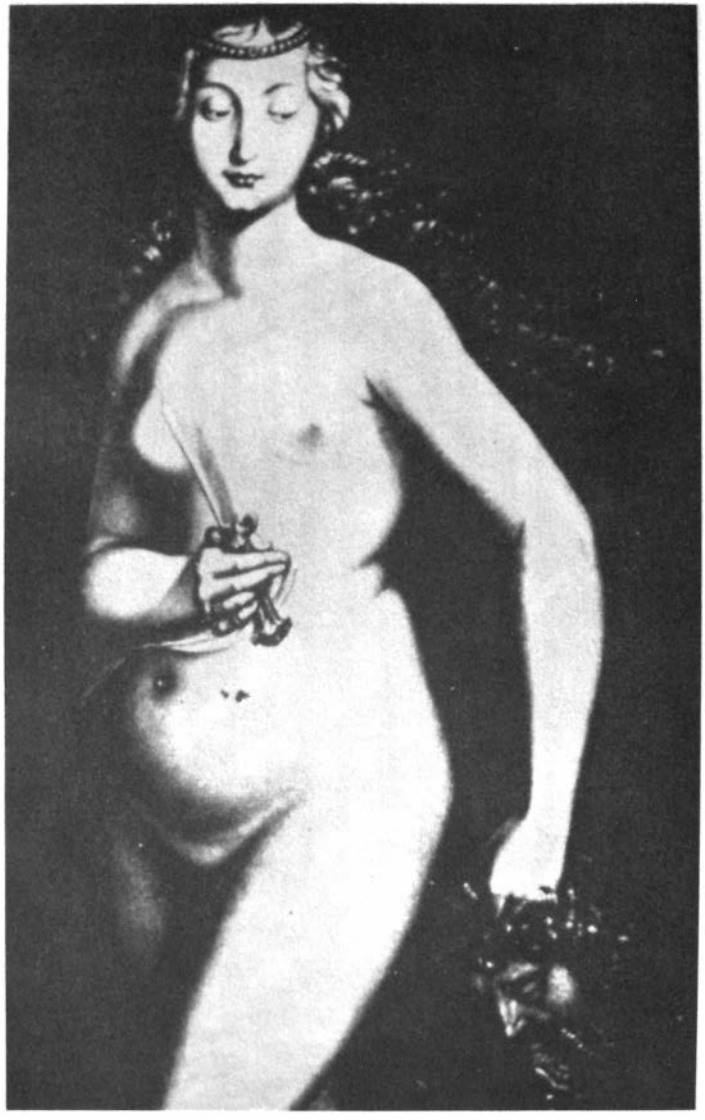
Cranach: *Judith y la cabeza de Holofernes.* Gemäldegalerie, Viena.

Hans Baldung Grien: *La mujer y la muerte*, 1515. Berlín.

Hans Baldung Grien: *El amor y la muerte (Vanitas)*. Viena, 1510.

«... su componente erótico es, de alguna manera, angustioso. No se asienta en un mundo abierto a la complacencia. Se trata de atisbos vacilantes e incluso más o menos febriles.» (págs. 103-104).

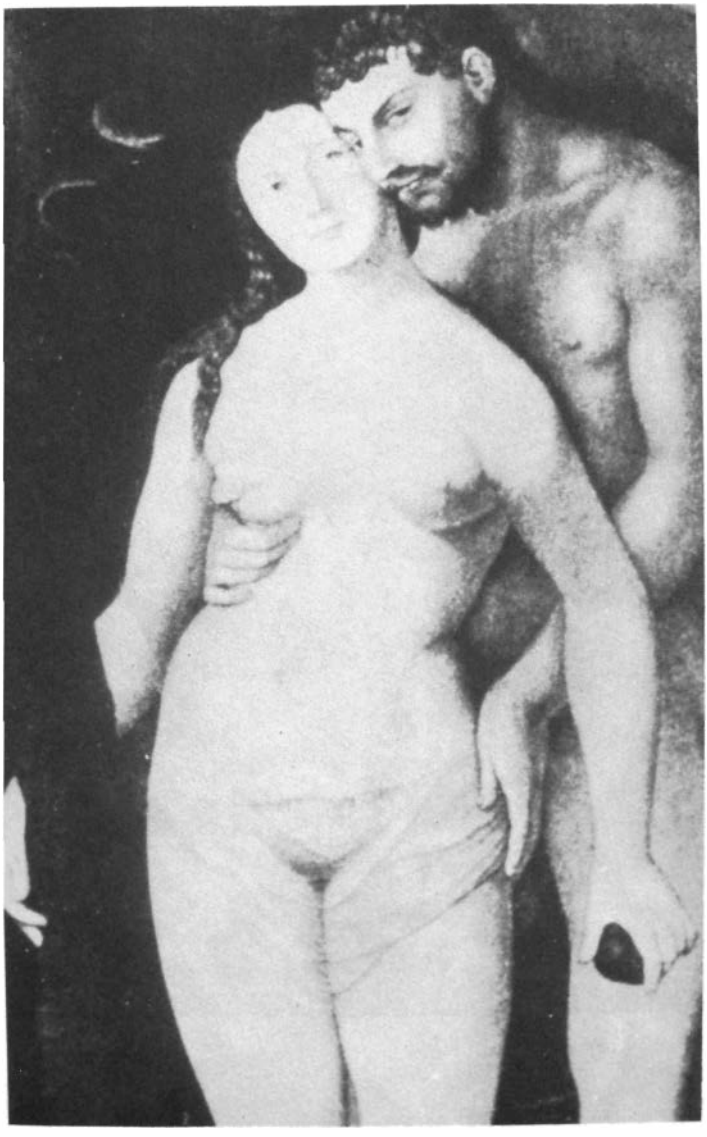
Hans Baldung Grien: *La mujer y el filósofo* (1515).



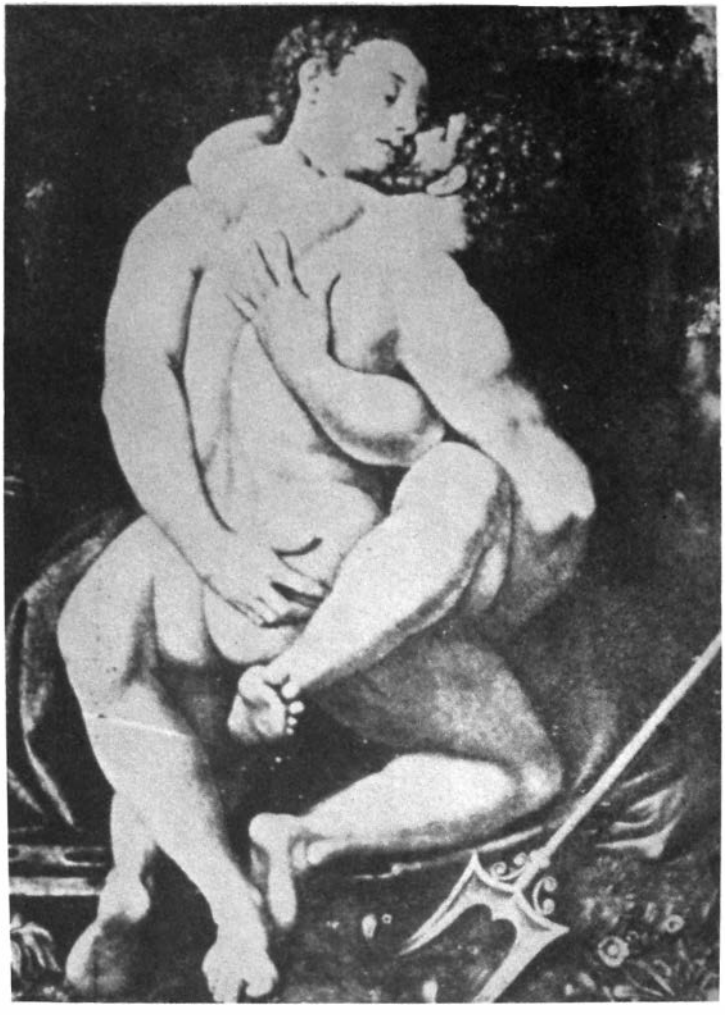
Hans Baldung Grien: *Judith,* 1515. Nüremberg.

Hans Baldung Grien: *Lucrecia,* 1520. Francfurt.

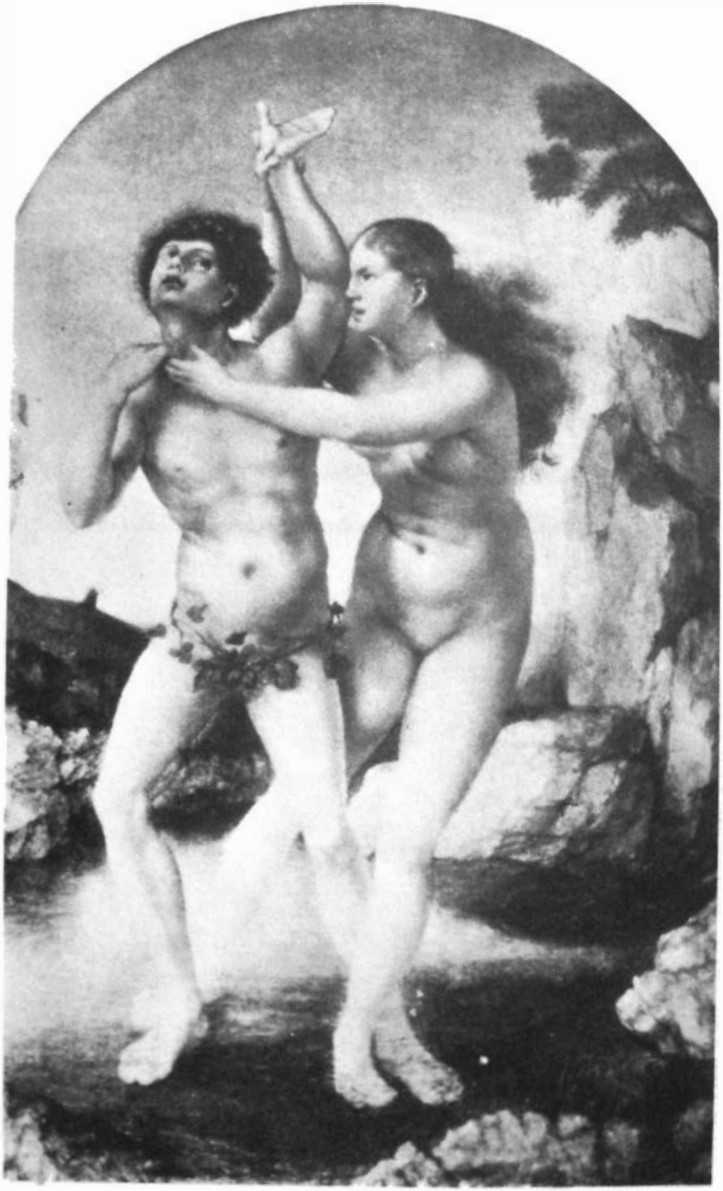
Hans Baldung Grien: *Hercules y Onfalos*. Col. J. Masson. Escuela de Bellas Artes. París.



Hans Baldung Grien: *Adán y Eva*. Lugano.

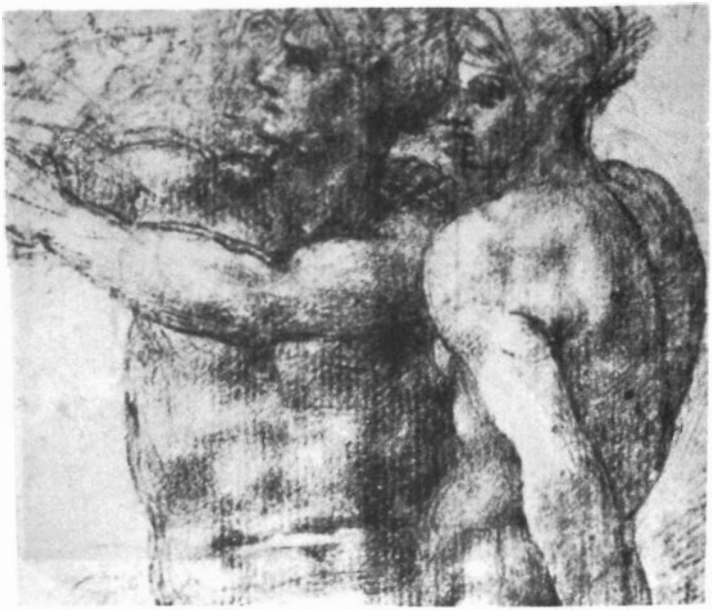


Bernard van Orley (1491-1542): *Neptuno y la Ninfa*. Bruselas.



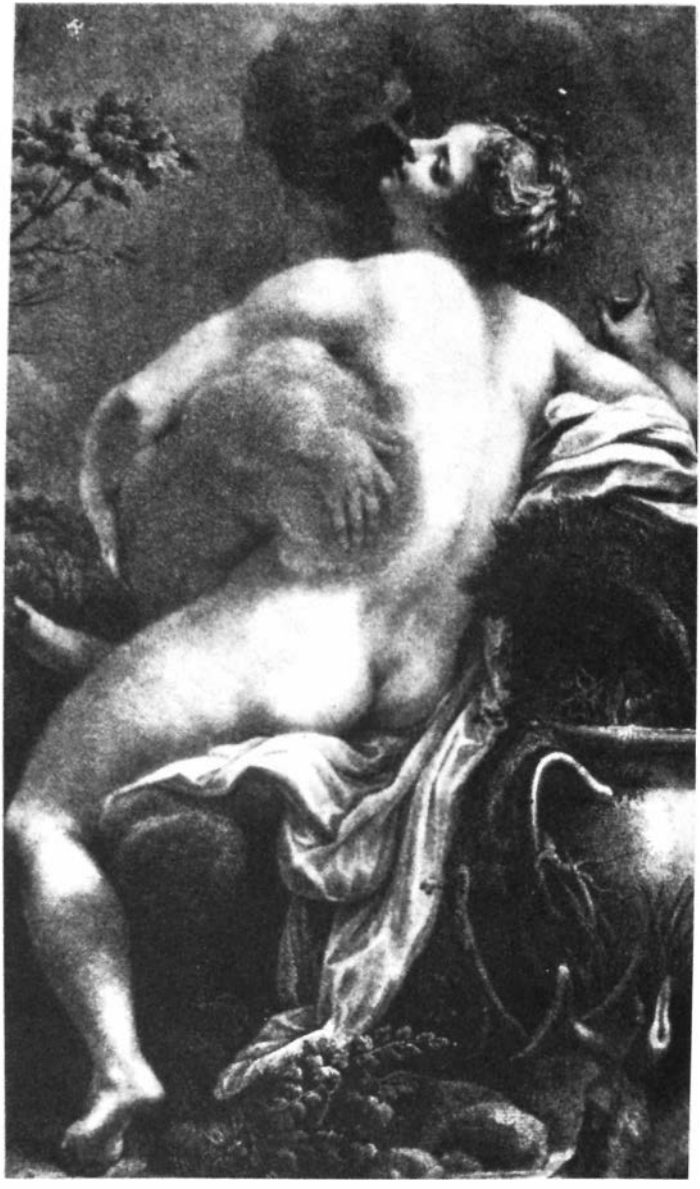
Jan Gossaert: *Metamorfosis de Salmacis en hermafrodita.* Museo Boymans, Rotterdam

Giulio Romano (1492-1562): *Júpiter* (como dragón) *visita a Olimpia*. Fresco, Pavía.



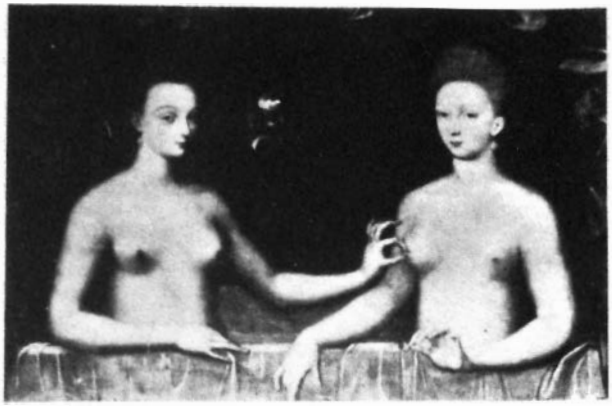
Miguel Angel: *La pareja*. Estudio para *Adán y Eva*. Museo de Bayona.

Flora y el macho cabrío. Tapiz según Bronzino (1502-1572). Pitti, Florencia.



Correggio (1489-1534): *Júpiter e Io.* Grabado de Francesco Bartolozzi. Biblioteca Nacional, Est. París.

Pontormo (1494-1557) (según Miguel Angel): *Leda*. National Gallery, Londres.



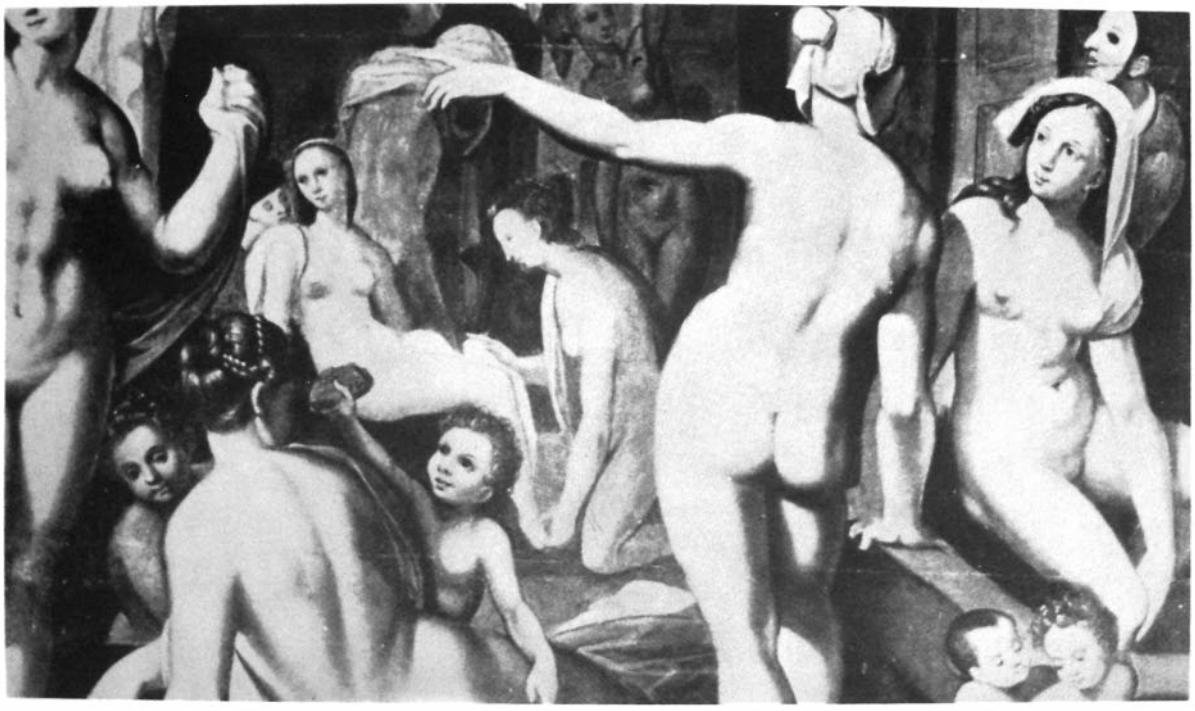
Escuela de Fontainebleau: *Gabrielle d'Estrée y su hermana*. Museo del Louvre.

Desde el principio, al entrar en este mundo de un erotismo lejano y a menudo brutal, nos encontramos ante la horrible concordancia entre el erotismo y el sadismo.

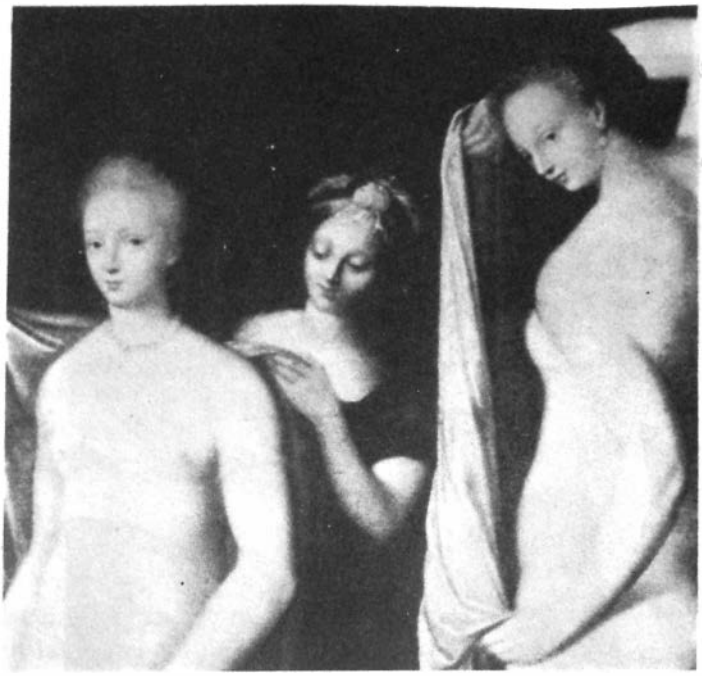
En las obras de Alberto Durero, el vínculo entre erotismo y sadismo apenas es menos patente que en las obras de Cranach o de Baldung Grien. Pero Baldung Grien vincula la atracción del erotismo a la muerte —y no al dolor—, a la imagen de una muerte todopoderosa que nos aterra, pero que nos arrastra mediante el pavoroso hechizo de la brujería. Más adelante, estas asociaciones desaparecerían: ¡El Manierismo liberó la pintura! Pero el erotismo verdaderamente libertino no se abrió paso, seguro de sí mismo, hasta el siglo XVIII.

3. *El manierismo*

De toda la pintura erótica, en mi opinión la más seductora es la manierista, poco conocida incluso en la actualidad. En Italia, el manierismo procede de Miguel Angel. En Francia fue maravillosamente representado por la escuela de Fontainebleau. Indudablemente, a excepción de Miguel Angel,[19] los pintores manieristas son poco apreciados; en general, son unos desco-



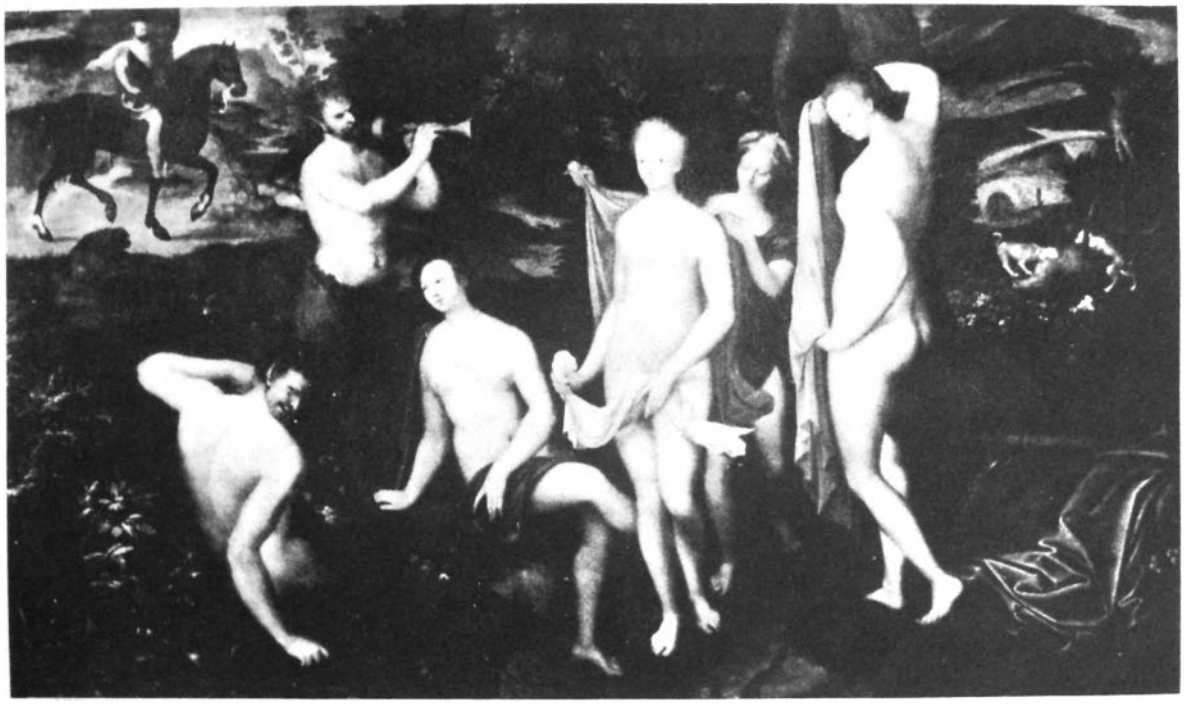
Escuela de Fontainebleau: *El baño y la máscara*. Col. Privada.



Escuela de Fontainebleau: *Diana en el baño* (det.). Museo de Tours.

nocidos. La escuela de Fontainebleau podría ocupar otro lugar en la pintura, y los nombres de Caron,[20] Spranger o Van Haarlem no merecen el olvido en el que están más o menos sumidos. Se apasionaron por la «tentación de lo insólito» y se entregaron a las sensaciones fuertes. El clasicismo los menospreció... Pero, ¿qué significa la sobriedad sino el miedo de todo lo que no es duradero o de lo que, al menos, parece que no debe durar? Por las mismas razones, El Greco dejó de llamar la atención. En verdad, la mayoría de los manieristas carecían de la virulencia de El Greco, pero el erotismo les perjudicó...

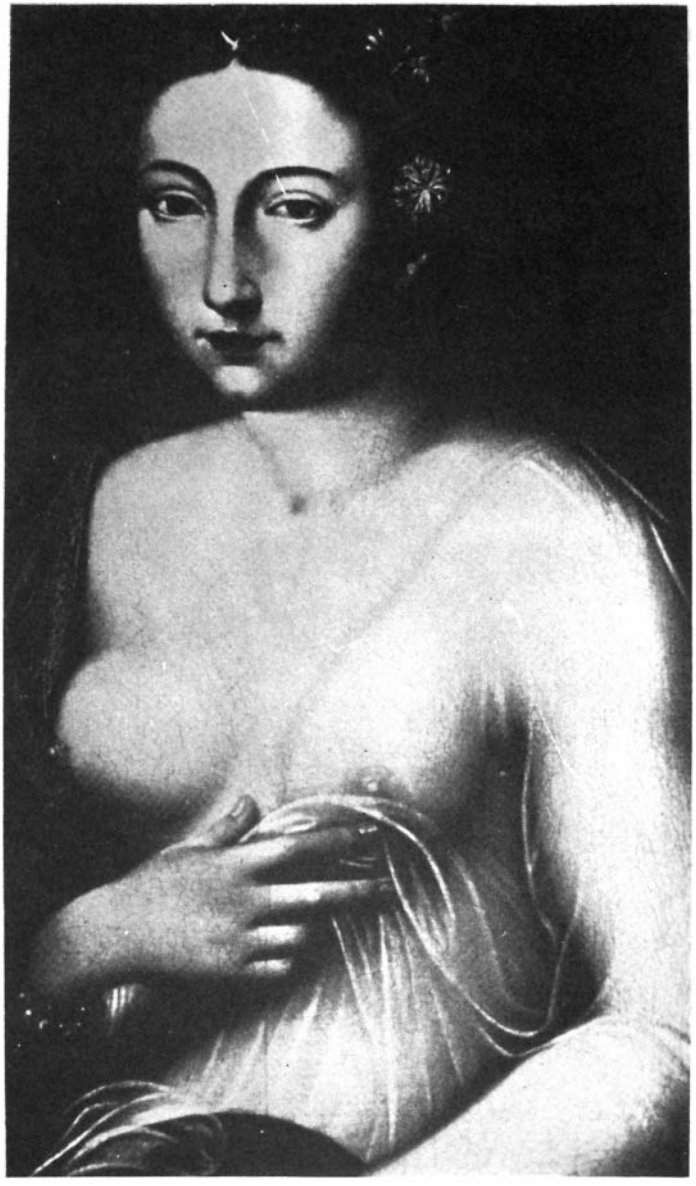
Por otra parte, debo observar que otros pintores —menos atormentados y atrevidos— sobresalieron en la misma época y por las mismas sendas. Tintoretto fue el maestro de El Greco y Tiziano, prácticamente, fue el maestro de Tintoretto. Pero,



Escuela de Fontainebleau: *Diana en el baño (1545)*. Una de las versiones del cuadro de François Cloutet. Museo de Tours.

Antoine Caron: *Masacre de las Proscripciones romanas.* Museo del Louvre.

Escuela de Fontainebleau: *Sabina Popea*. Ginebra.

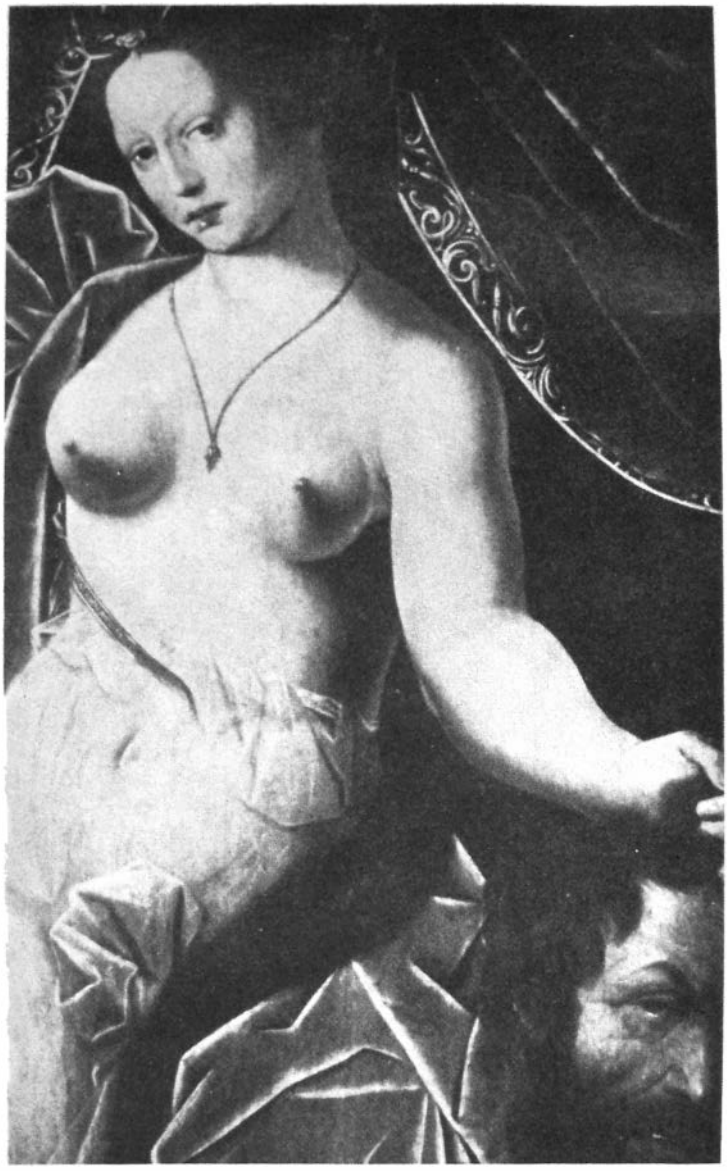


Escuela de Fontainebleau: *Mujer con flor de lis roja.* Col. Marqués de Biencourt, París.

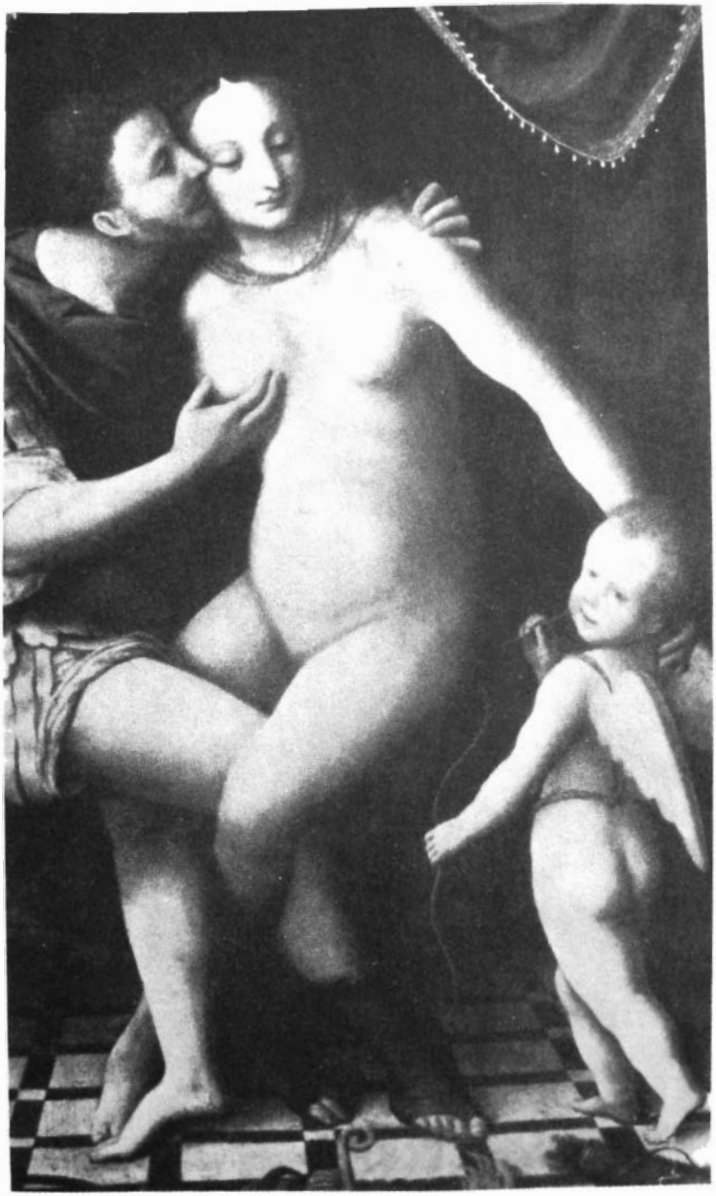
Escuela de Fontainebleau: *La Recolina*. Col. Conde de Demandox-Desons, Marsella.

Escuela de Fontainebleau: *Las lágrimas de Eros*. Esta pintura, atribuida durante mucho tiempo a Rosso, es conocida con el título de *Venus llorando la muerte de Adonis*. Museo de Argel.

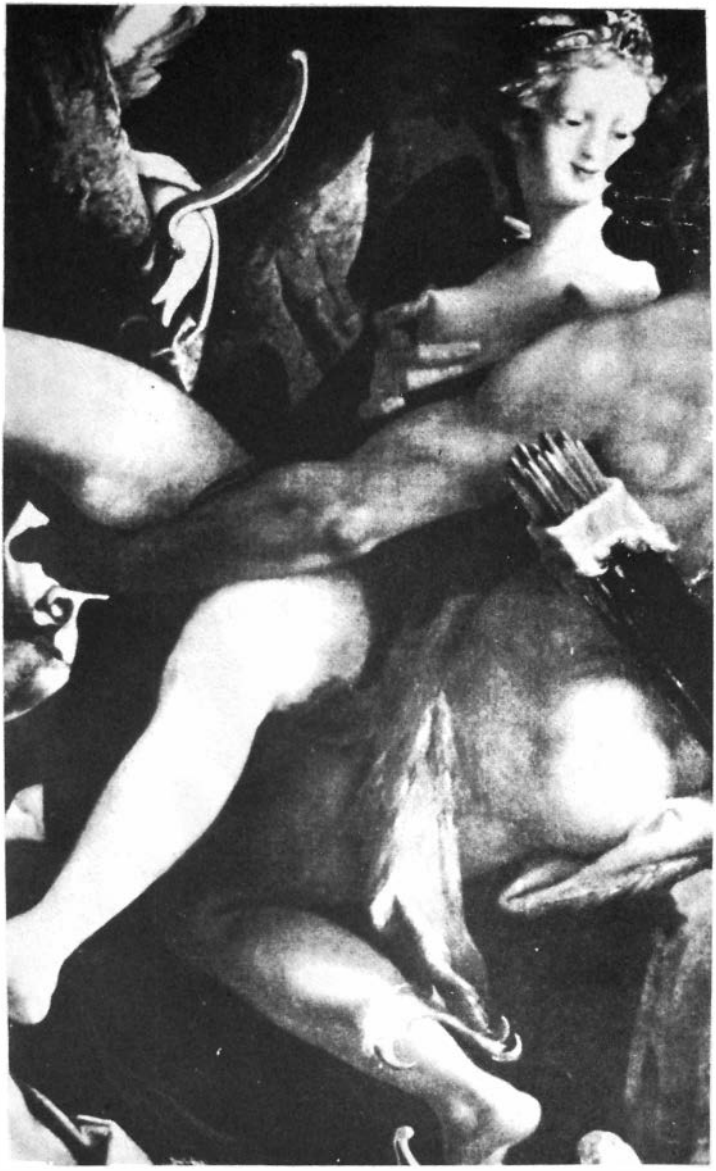
Escuela de Fontainebleau: *Procis y Céfalo*. Col. Seligmann. Museo de l'Orangerie.



Escuela de Fontainebleau: *Judith*. Col. de Beylie.



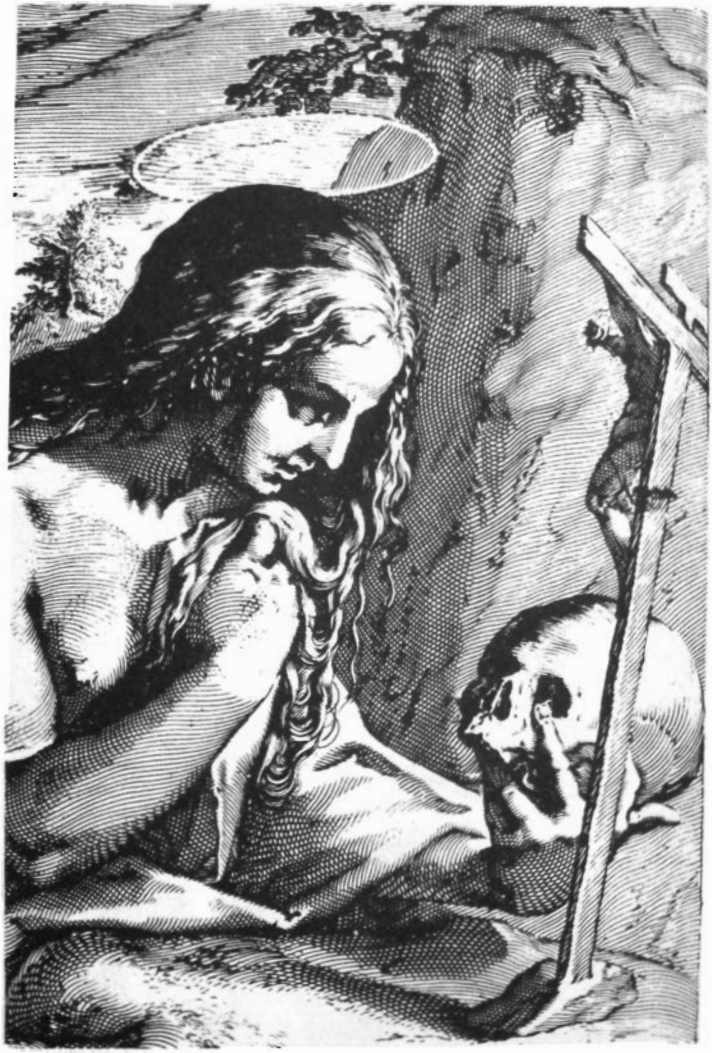
Escuela de Fontainebleau: *Marte y Venus*. Petit Palais.



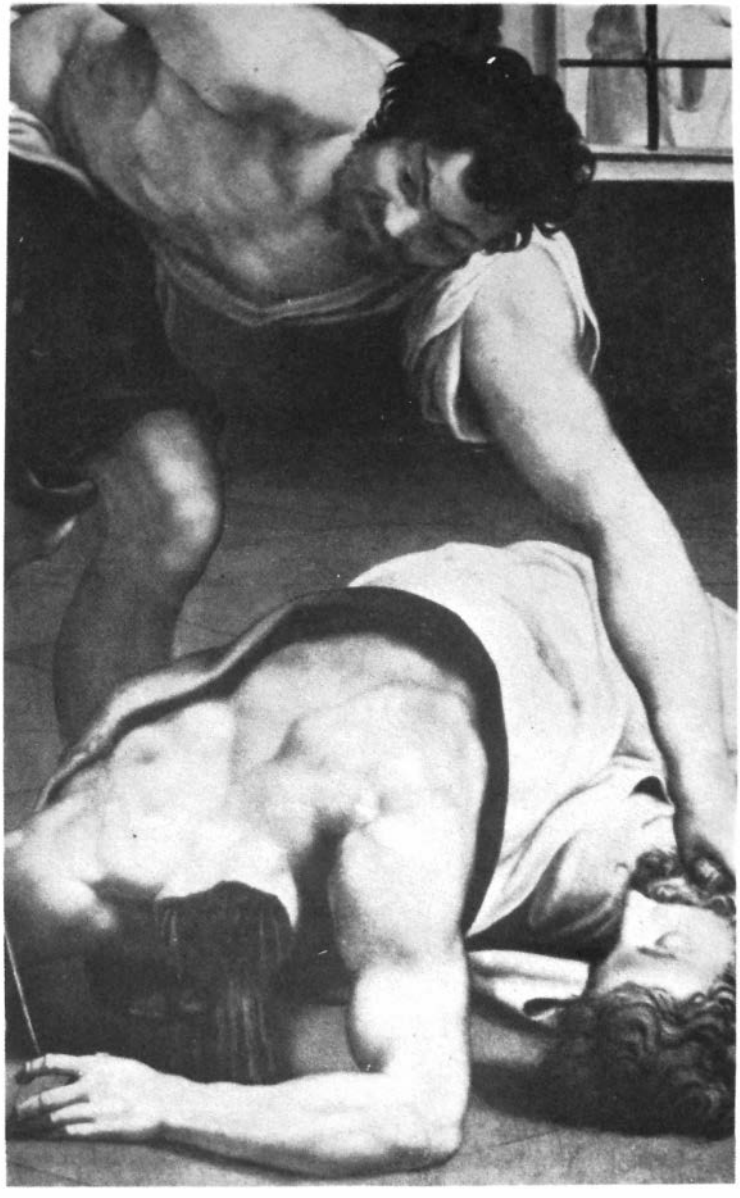
Bartholomeus Spranger: *Hércules y Deianira*. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Ejemplo de Manierismo tardío en una plancha anatómica: Gautier d'Agoty: *Anatomía* (Nancy, 1773). Documento Alain Brieux, París.

Bartholomeus Spranger: *El triunfo de la Sabiduría.* Kunsthistorisches Museum, Viena.



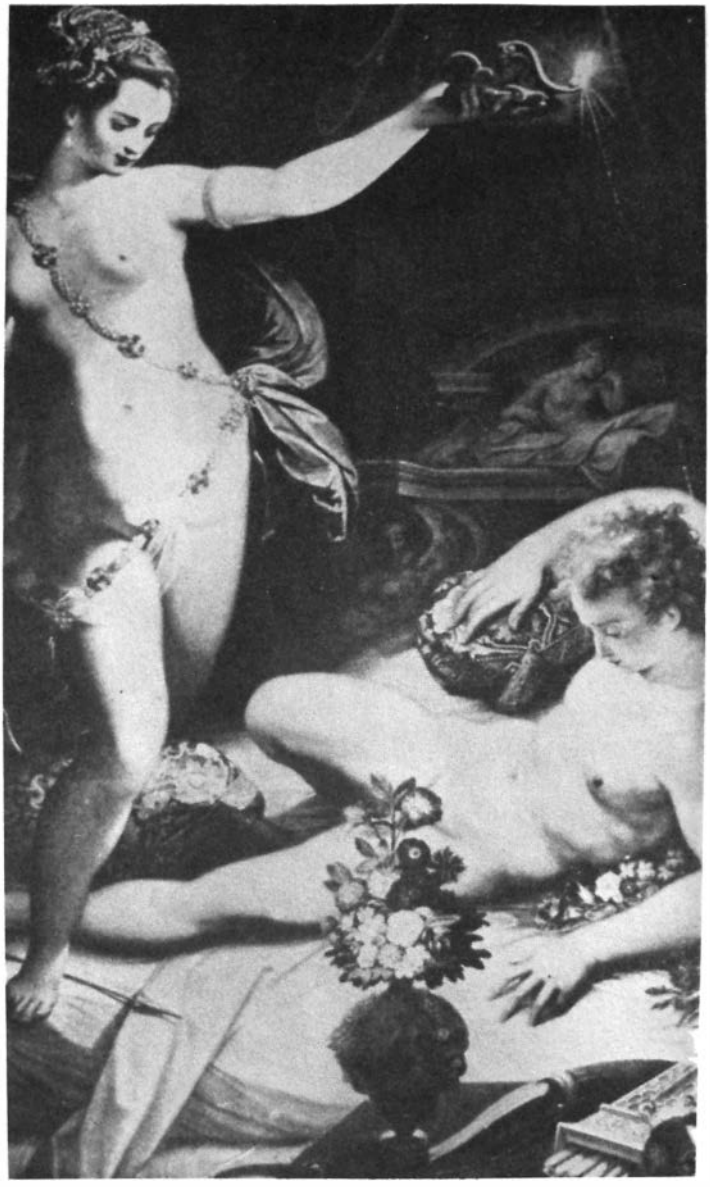
Bartholomeus Spranger: *María Magdalena*. Biblioteca Nacional, Est. París



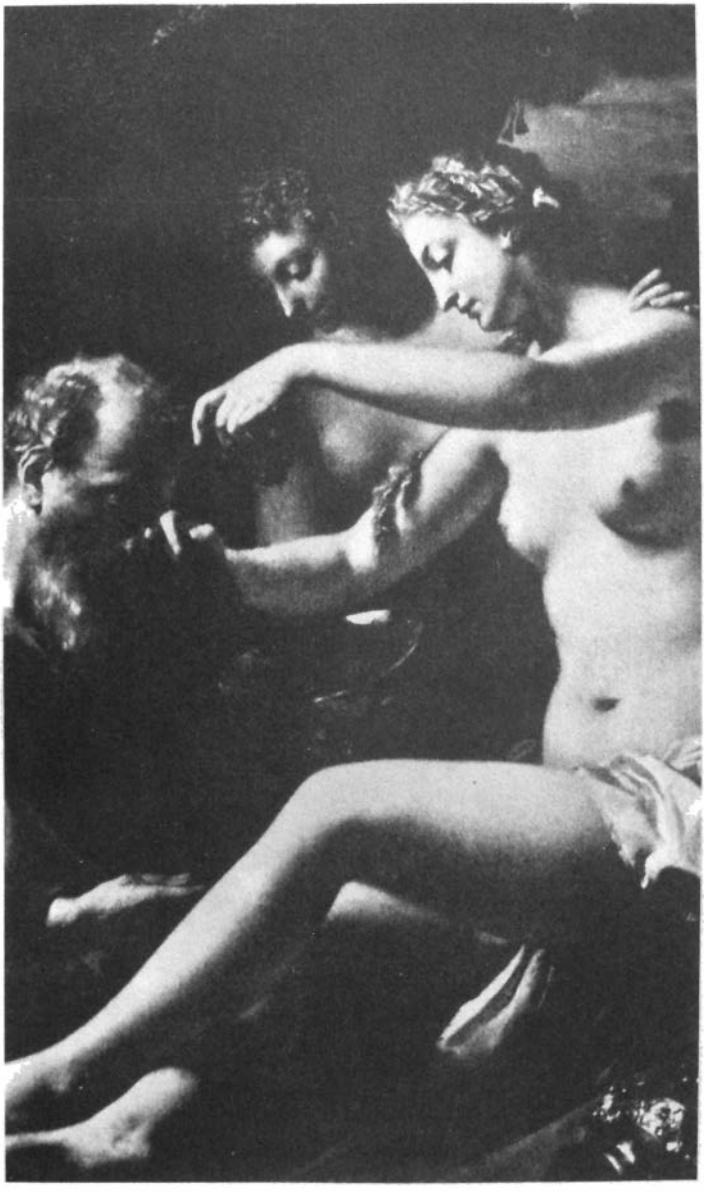
Daniele Ricciardelli (de Volterra, 1509-1566) *San Juan Bautista.* Galería Real, Turín.

El «verdugo»: detalle del cuadro *San Juan Bautista*, de Ricciardelli.

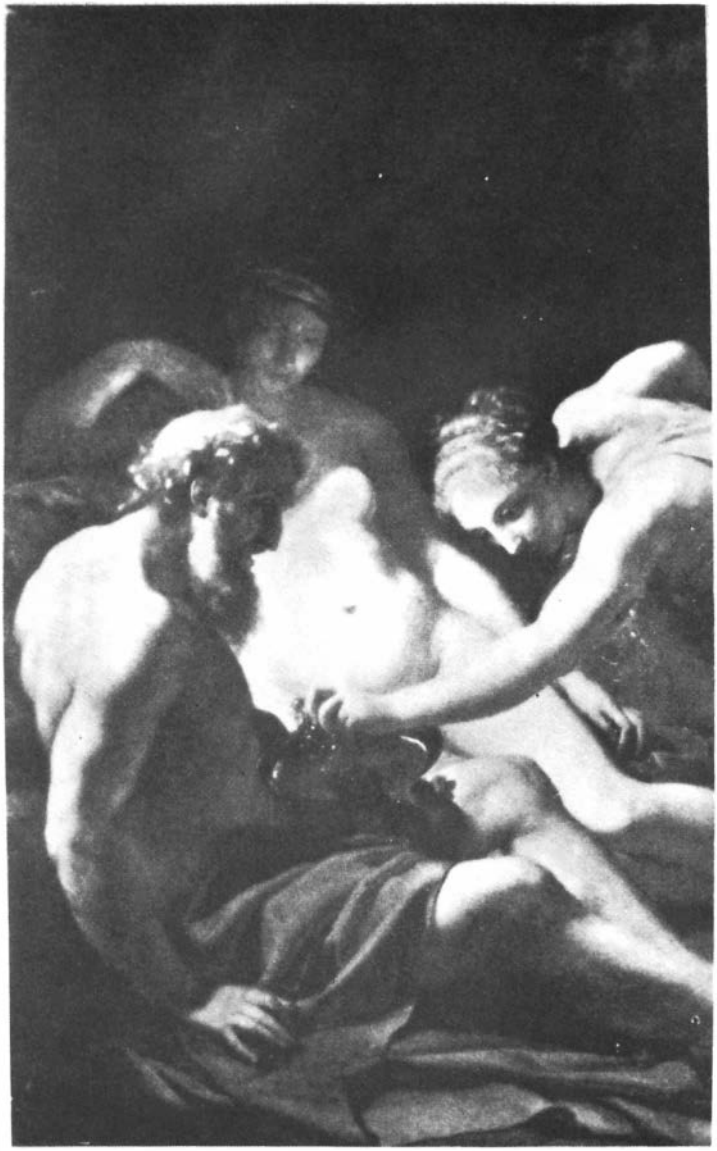
Cornelius van Haarlem: *Venus y Adonis*. Gemäldegalerie. Brunswick.



Jacopo Succhi (1541-1589): *Psique sorprende al Amor*. Galería Borghese, Roma.



Adrian van der Werff: *Lot y sus hijas*. Gemäldegalerie, Dresde.

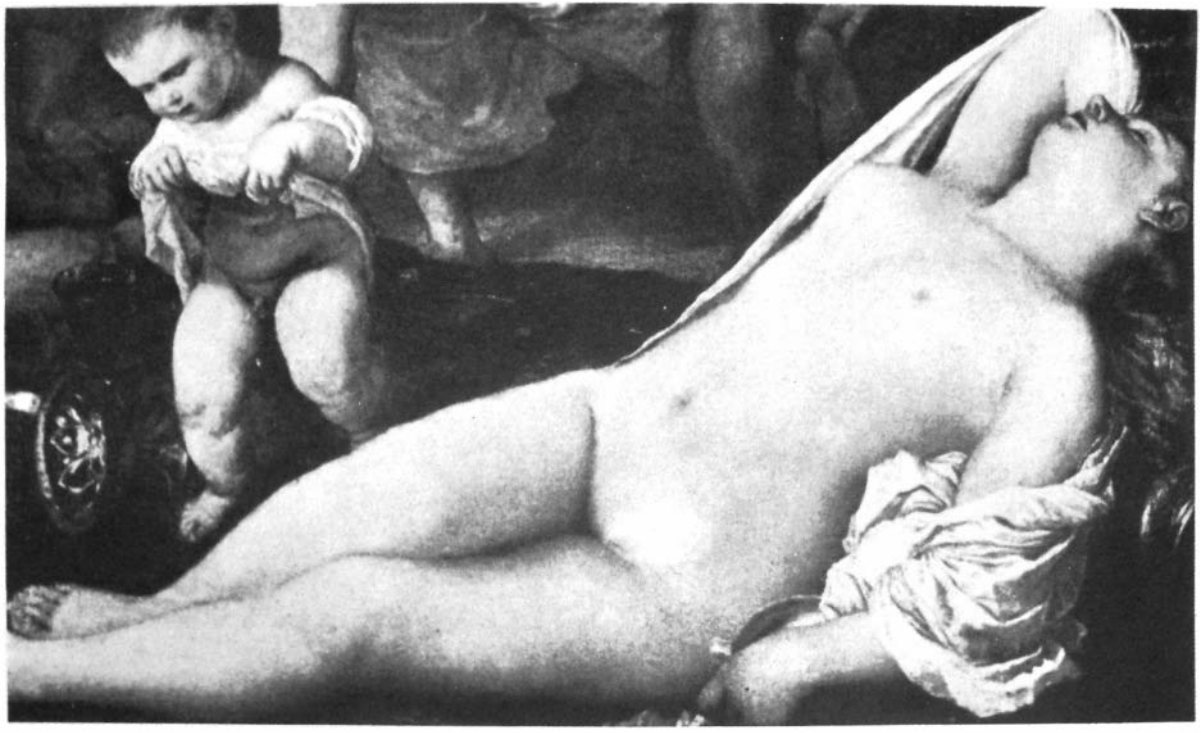


Adrian van der Werff: *Lot y sus hijas*. Ermitage, Leningrado.

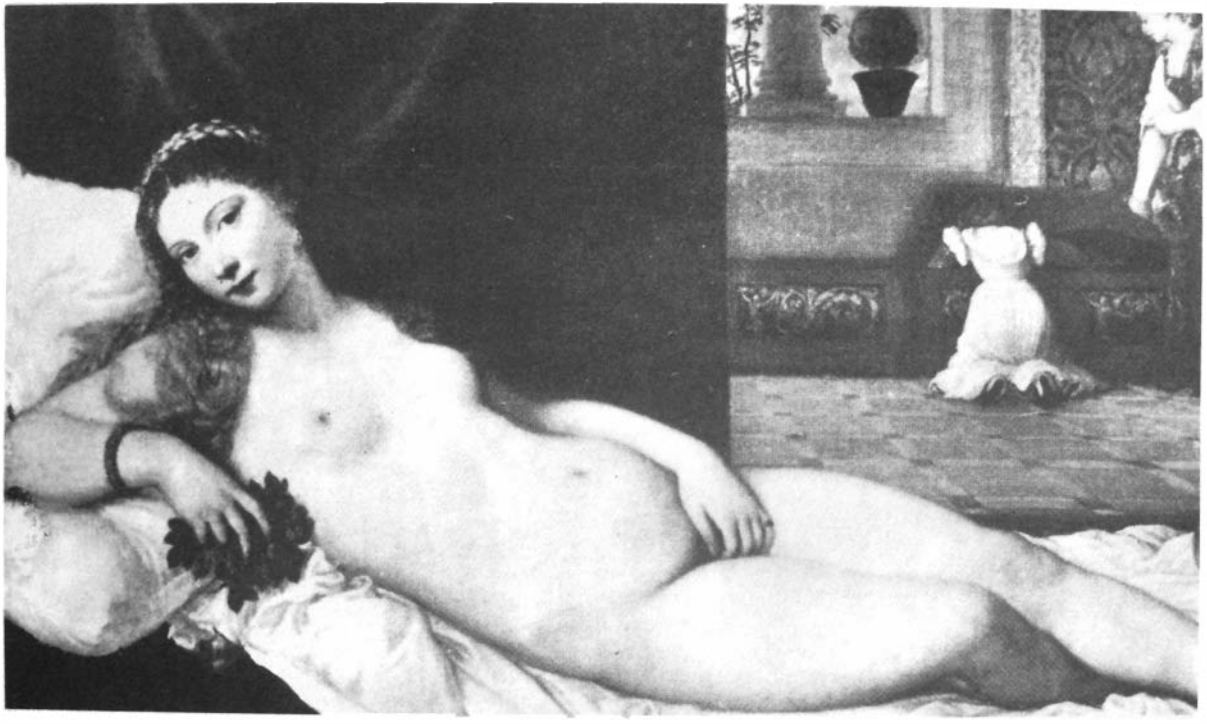
Escuela de Fontainebleau: *La fuente*. Col. Privada.

Cornelius van Haarlem: *La muerte de los inocentes* (1591). La Haya.

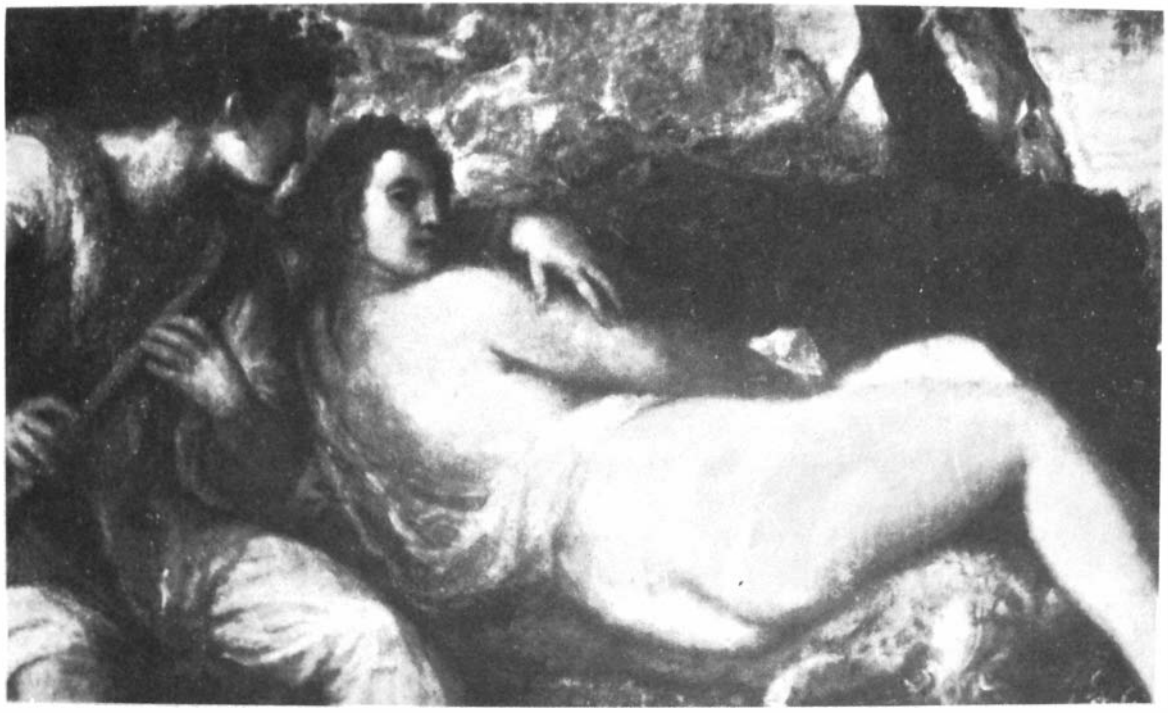
Cornelius van Haarlem: *El diluvio*. Gemäldegalerie, Brunswick.



Tiziano: Ariadna dormida en *La Bacanal*. Raramente ha sido observada la curiosa actitud del niño. Museo del Prado, Madrid.

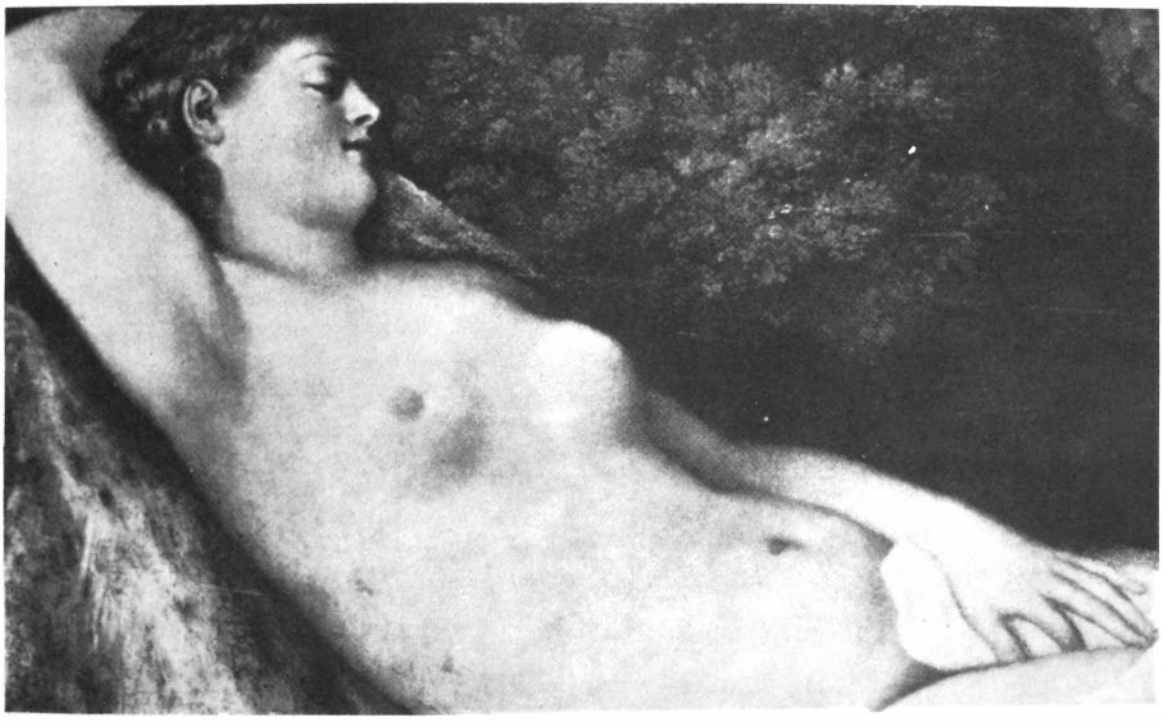


Tiziano: *Venus*. Uffizi, Florencia. Señalemos que se trata del modelo (ideal) de la *Olimpia* de Manet.



Tiziano: *Ninfa y pastor* (o *La tercera mano*). Gemäldegalerie, Viena.

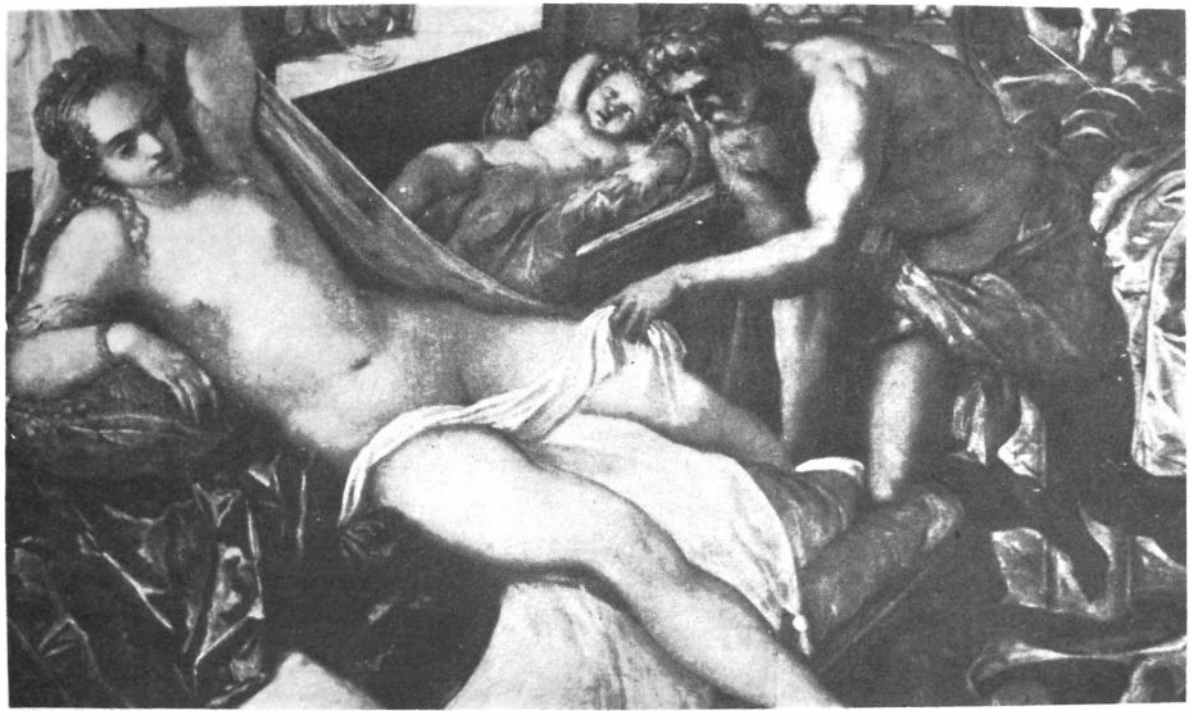
Antoine Caron: *La apoteosis de Semele*. Col. Ehrmenn, París. El Louvre sólo posee una mala copia.



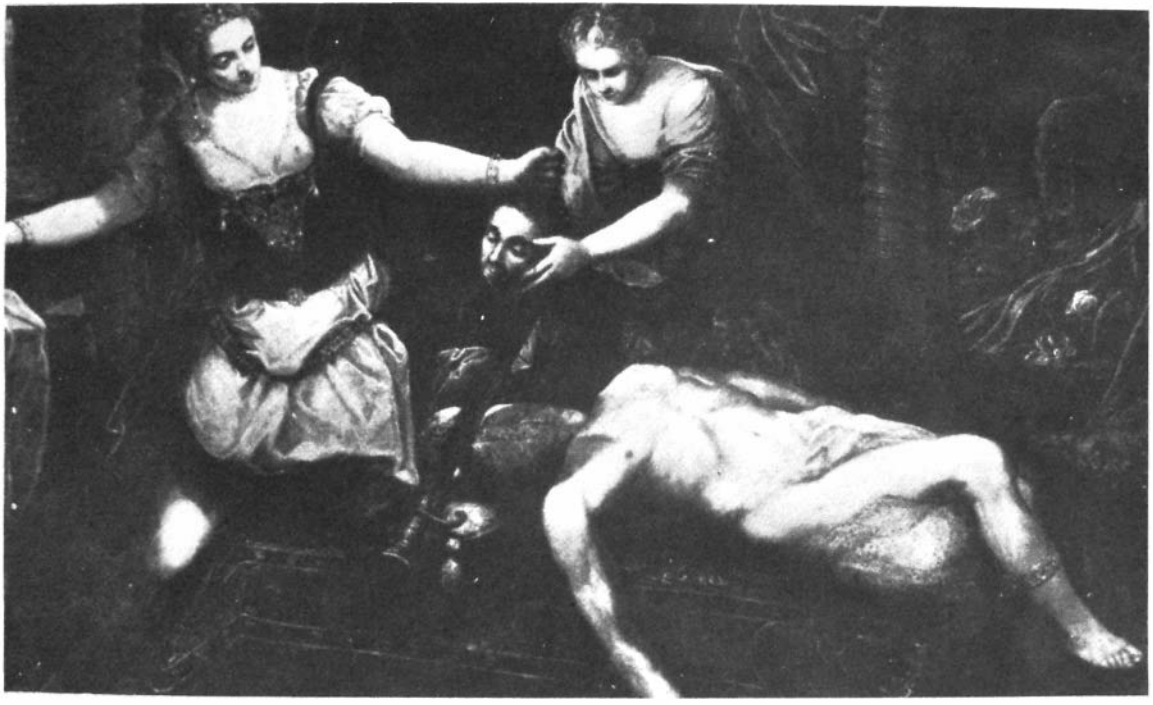
Tiziano: *Júpiter y Antíope* (det.) Museo del Louvre.

Tiziano: *El Aretino*. Pitti, Florencia.

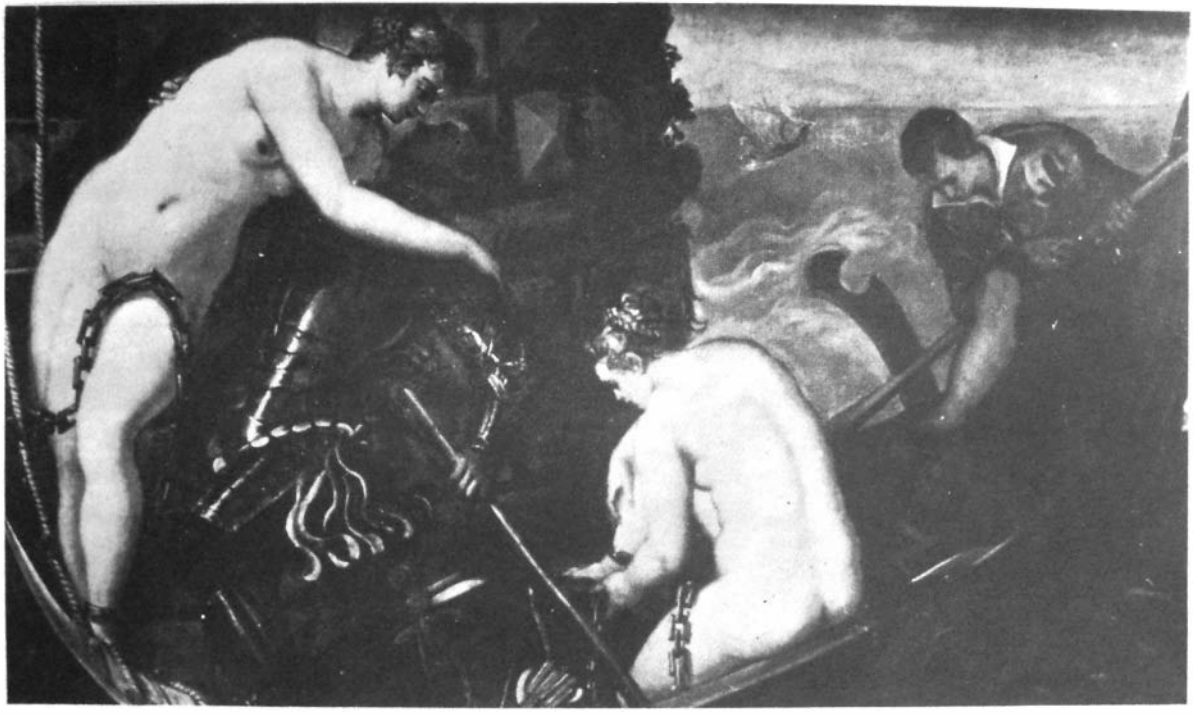
Tiziano: *El pintor y su mujer Cecilia* (1589). Museo del Louvre.



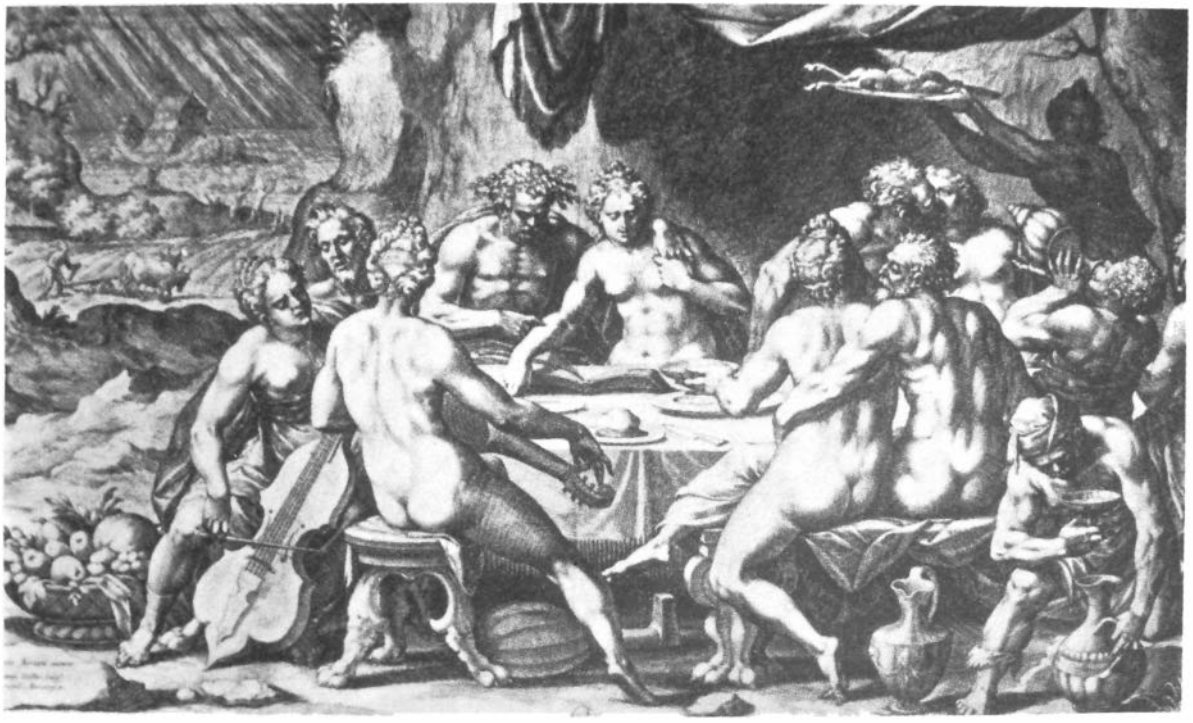
Tintoretto: *Vulcano sorprendiendo a Marte y Venus.* Múnich.



Tintoretto: *Judith y Holofernes*. Museo del Prado, Madrid.

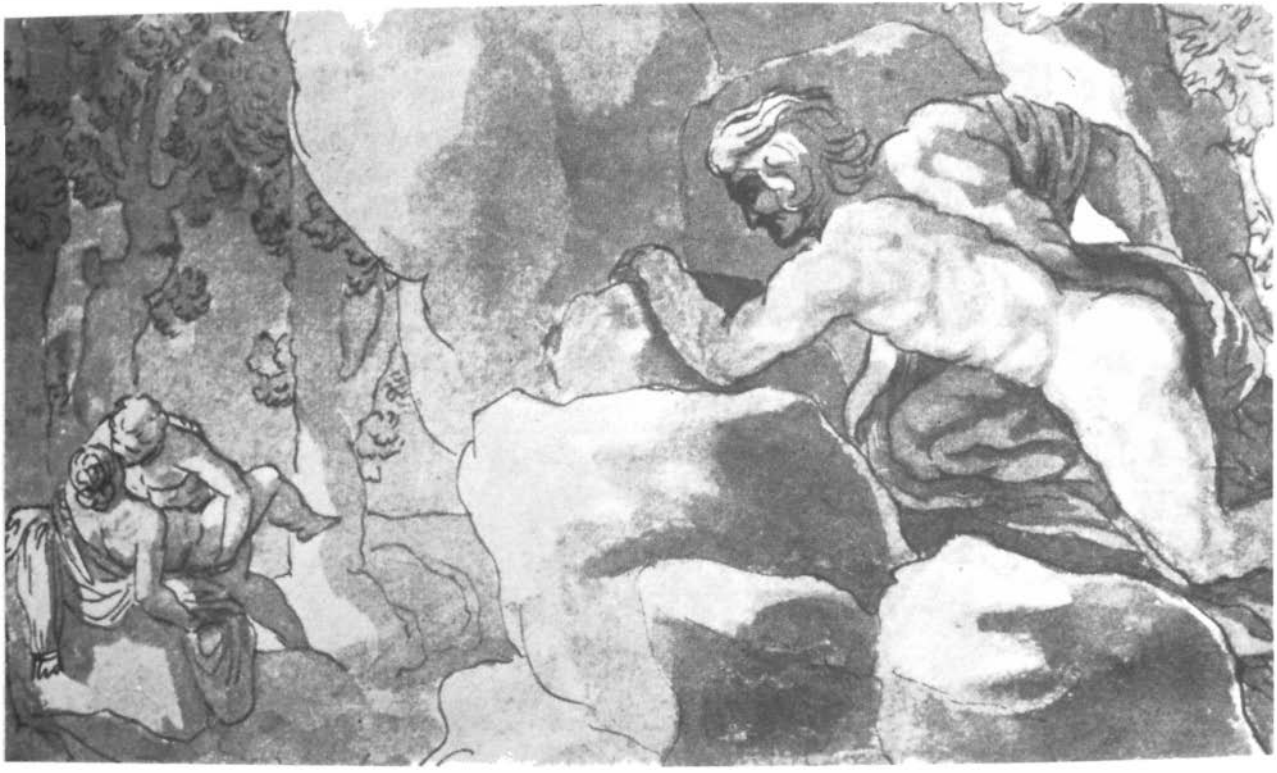


Tintoretto: *El Salvamento*. Gemäldegalerie, Dresde.



Théodore Bernard (1534-1592): *Sicut autem erat in diebus Noe...* (Grabado por Jan Sadler). Biblioteca Nacional. París.

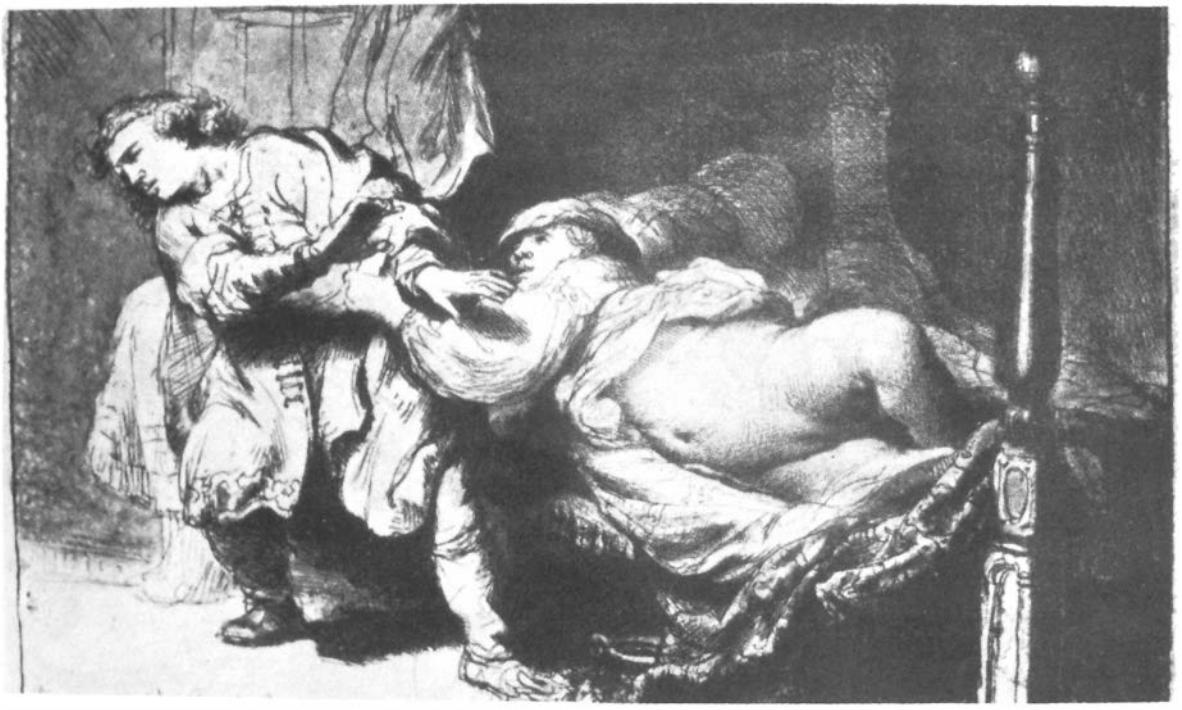
Vermeer de Delft: *Los enamorados*. Gemäldegalerie, Dresde.



Poussin: *La pareja y el mirón.* Museo del Louvre.

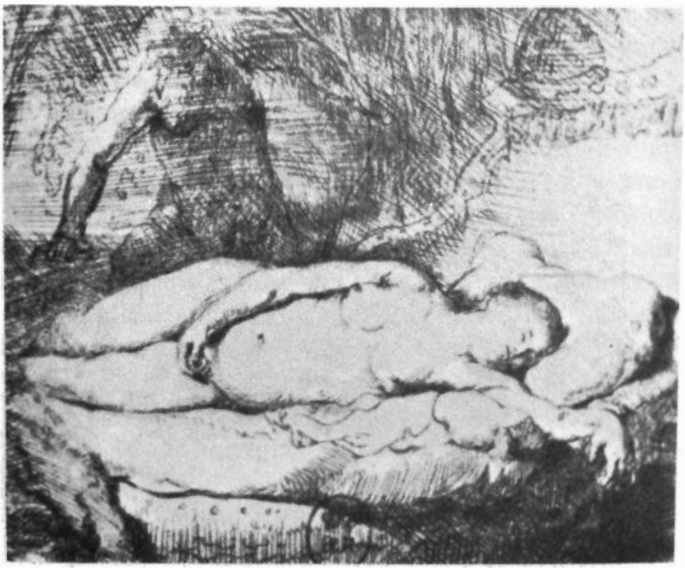
Poussin: *Hermafrodita* (grabado por Bernard Picart, hijo). Biblioteca Nacional, París.

«La obsesión erótica de Poussin, contraria en principio a su clasicismo, aparentemente encontró el vacío... si se traicionó, lo hizo, sobre todo, en un esbozo inutilizado». (Pág. 163.)



Rembrandt: *José y la mujer de Putifar* (1634). Biblioteca Nacional, Est. París.

Rembrandt: *La alcoba* (1637). Biblioteca Nacional, Est. París.



Rembrandt: *Júpiter y Antíope*. Biblioteca Nacional. Est. París.

Rembrandt: *El monje*. Biblioteca Nacional. Est. París.

Rembrandt: *La mujer oculta* (1631). Biblioteca Nacional. Est. París.

Rubens: *Medusa*, Gemäldegalerie, Viena.

en parte debido a que en Italia (en Venecia en particular) el clasicismo y la decadencia fueron menos profundos, el manierismo y el erotismo de Tiziano —o de Tintoretto— no molestaron; mientras que el manierismo de El Greco causó tanto impacto en la España del siglo XVII que el eclipse de uno de los pintores más originales de Europa duró casi tres siglos. En Francia, donde los excesos de El Greco nunca hubieran suscitado interés, la obsesión erótica de Poussin, contraria en principio a su clasicismo, a primera vista encontró el vacío... si se traicionó, lo hizo, sobre todo, en un esbozo inutilizado.

4. El libertinaje del siglo XVIII y el Marqués de Sade

Un cambio radical se produjo con la Francia libertina del siglo XVIII. El erotismo del siglo XVI era recargado. En la obra de Antoine Caron podía ir emparejado con un sadismo delirante.

Rubens: *El rapto de las hijas de Leucipo* (det.). Pinacoteca de Múnich.

Rubens: *Los horrores de la guerra* (esbozo). Col. Chevrier.

Boucher: *Escena pastoril galante.* Pintura encargada por Luis XV.

Boucher: *El amor a prueba.*

Johann Heinrich Füssli (1741-1825): *A corazón abierto...* Biblioteca Nacional, París.

Cf. The drawning of Henry Füssli. Nueva York, 1949.

Fussli. *Las brujas*. Grabado por Baratier. 1813. Biblioteca Nacional, Est. París.

Fussli: *La pesadilla*. Grabado por Laurède. Biblioteca Nacional. Est. París.

Goya: *Las viejas*. Museo de Lille.

El erotismo de Boucher se inclinó por un sentido frívolo; pero esa frivolidad quizá sólo estuvo allí para preparar el camino de lo excesivo y recargado... A veces lo intranscendente prepara el escenario de una hecatombe. Pero el erotismo de esta época no supo nada de los horrores que preludiaba. Seguramente Boucher nunca debió de conocer a Sade. Sean cuales fueren los horribles excesos que no dejaron de obsesionarle a lo largo de toda su vida —y de los cuales sus libros son el cruel testimonio—, Sade era capaz de reír.[21] Sin embargo, sabemos que, cuando lo trasladaron de la prisión de Madelonettes a la de Picpus, lugar que, sin la reacción termidoriana, hubiera sido la antesala de la guillotina, quedó estupefacto al ver ante sus ojos a los condenados por la Revolución a ser degollados.[22] Sade pasó treinta años de su vida en prisión, pero pobló su soledad de sueños exacerbados, terribles lamentos y cuerpos ensangrentados. Sade sólo pudo soportar esta vida imaginando lo intolerable. Había, en su agitación, el equivalente a una explosión que le desgarraba, pero que, no obstante, le asfixiaba.

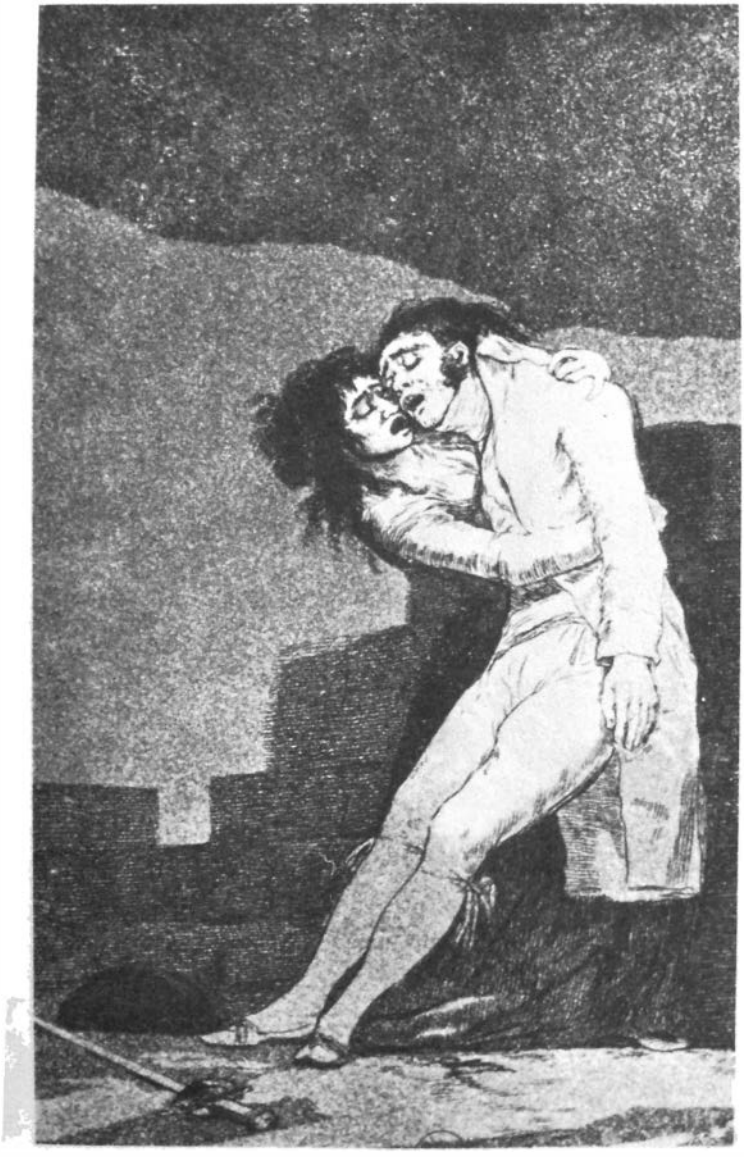
5. Goya

El problema planteado por la solitaria tristeza de Sade no podía resolverse con un esfuerzo agotador, poniendo en juego sólo palabras. Sólo el humor responde cuando se plantea la cuestión última de la vida humana. A la posibilidad de superar el horror sólo responde el correr de la sangre. Ambas veces encontramos la respuesta en el cambio brusco de humor, y ésta no significa más que este cambio de humor. Como máximo, hubiera podido extraer del lenguaje de Sade un arrebato de violencia (pero los últimos años de Sade nos hacen pensar que, al estar cerca de la muerte, un siniestro hastío le embargaba).[23]

La cuestión no opone una forma de pensar justificada a otra injustificable. Opone dos estados nerviosos contradictorios, a los cuales, en última instancia, sólo corresponden los tónicos o los calmantes...

El tema sigue obsesionándonos. Sólo queda una posibilidad: oponer al ejemplo del furor el ejemplo de un horror deprimido.

Goya: *La maja desnuda*. Museo del Prado, Madrid.



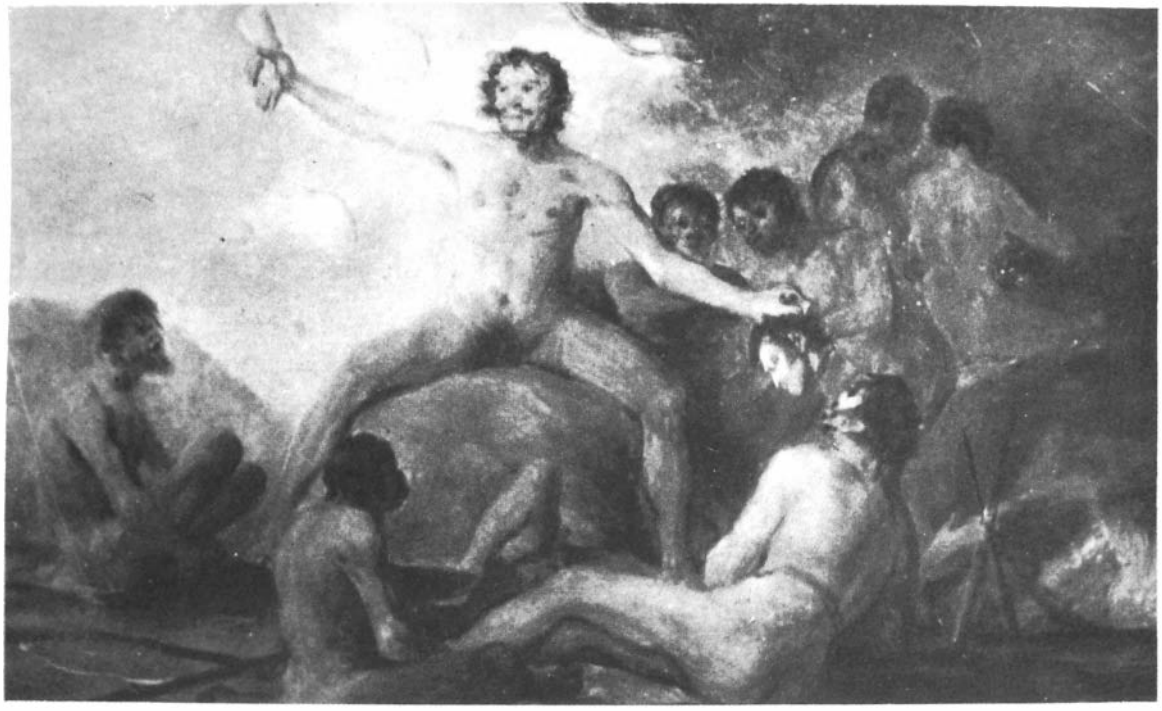
Goya: *El amor y la muerte*. Biblioteca Nacional, Est. París.

Goya: *Tántalo* («Los Caprichos»). Biblioteca Nacional, Est. Paris.

Goya: *Extravagancia matrimonial.* Biblioteca Nacional, Est. Paris.

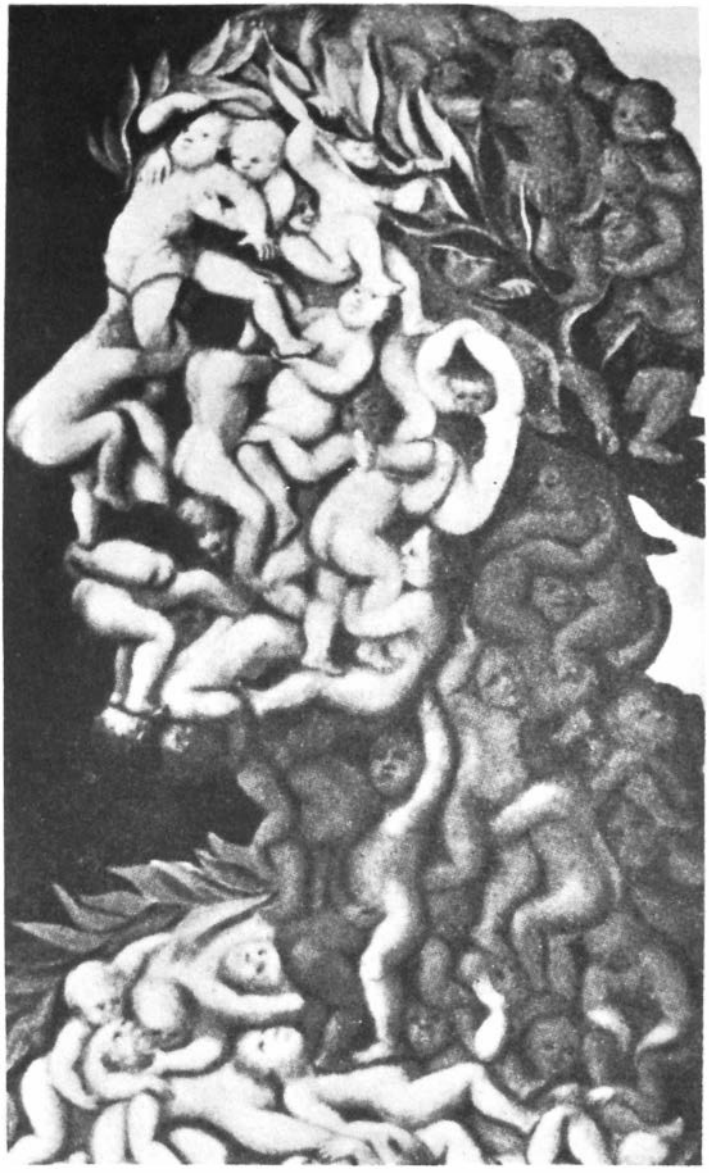
Goya: *Los flagelantes*. Academia de San Fernando. Madrid.

Goya: *Los caníbales* (I). Museo de Besançon.



Goya: *Los caníbales* (II). Museo de Besançon.

Goya: *La degollación*. Colección Villagonzalo.



Arcinboldi: *Retrato de Herodes.* Col. Cardazzo, Venecia.

Pintura que perteneció a los Liechtenstein, en la época en la que el príncipe Karl (1563 1627) era virrey de Bohemia.

Sade y Goya vivieron más o menos en la misma época.[24] Sade, encerrado en distintas prisiones, rozando a veces el límite de la rabia; Goya, sordo durante treinta y seis años, encerrado en la prisión de su absoluta sordera. Ambos tuvieron esperanza en la Revolución francesa, pues tanto uno como otro sintieron una enfermiza aversión por los regímenes que se basaban en la religión. Pero lo que más les unió fue la obsesión por los sufrimientos excesivos. Goya, a diferencia de Sade, no asoció el dolor a la voluptuosidad. No obstante, su obsesión por la muerte y el sufrimiento se manifiesta mediante una violencia convulsiva semejante al erotismo. Pero, en cierto modo, el erotismo es la salida, la infame escapatoria del horror. Goya vivió aislado por su sordera y por la angustia, siendo humanamente imposible decir, tanto de Goya como de Sade, a quién aprisionó más cruelmente el destino. Es indudable que Sade, en su aberración, preservó sentimientos humanitarios. Por su parte, en sus grabados, dibujos y pinturas, Goya llegó (aunque sin infringir las leyes) a la aberración más absoluta (es posible que Sade, en términos generales, se mantuviese dentro de los límites de la ley).[25]

6. Gilles de Rais y Erzsébet Bàthory

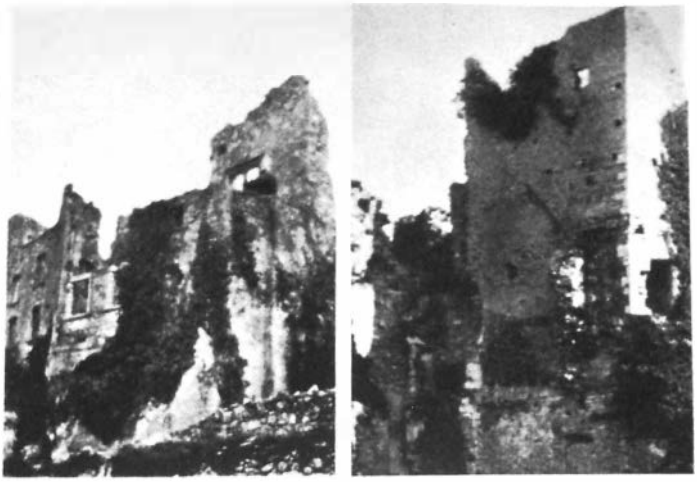
Sade conoció a Gilles de Rais y apreció su crueldad: «Rodeaba con sus brazos a los niños que yacían ya sin vida... hacía que los de rostro y miembros más hermosos fueran mostrados, y ordenaba que abrieran cruelmente sus cuerpos, deleitándose a la vista de sus órganos internos».

Tales palabras me privan de la posibilidad de no estremecerme: «Y, muchas veces, mientras los niños agonizaban, se sentaba sobre su vientre y se regocijaba viéndoles morir de este modo y se reía con los llamados Corrillaut y Henriet...» (sus sirvientes). Al fin, el señor de Rais, que para excitarse al máximo se había embriagado, se desmoronaba. Los criados limpiaban la habitación, quitaban la sangre... y, mientras su señor descansaba, se encargaban de quemar, una por una, todas las prendas, para evitar, según ellos, los «malos olores».[26]

Géricault: *Leda* (I).

Géricault: *Leda* (II).

P.-P. Prudhon: Frontispicio de *Frosina y Melidoro*, en las *Obras* de P. J. Bernard, 1797. Aguafuerte (1758-1823) acabado al buril por Roger.



Izquierda: Lacoste (Vaucluse): el castillo del Marqués de Sade. Derecha: Machecoul: el castillo de Gilles de Rais.

Si Sade hubiera conocido la existencia de Erzsébet Bàthory, sin duda alguna habría sentido una enorme exaltación. Si lo que supo acerca de Isabel de Baviera le exaltó, Erzsébet Bàthory le hubiera hecho rugir como una fiera.[27] A ella me refiero en este libro, y sólo puedo hacerlo con lágrimas. Es la conciencia, en oposición a la delirante sangre fría que evoca el nombre de Erzsébet Bàthory, la que ordena estas frases desoladoras. No se trata de remordimientos. Tampoco se trata, como ocurrió en el espíritu de Sade, de la tempestad del deseo. Se trata de hacer que el hombre tome conciencia de la representación de lo que realmente el hombre es. El cristianismo eludió esta representación. Sin duda alguna, el hombre, en general, debe también eludirla para siempre, pero la conciencia humana —con orgullo y humildad, con pasión pero con estremecimiento— debe tener conocimiento del horror en su máxima expresión. Hoy en día, la fácil lectura de las obras de Sade no ha variado el número de crímenes —incluso de crímenes sádicos—, ¡pero induce por entero a la naturaleza humana a la conciencia de sí misma!

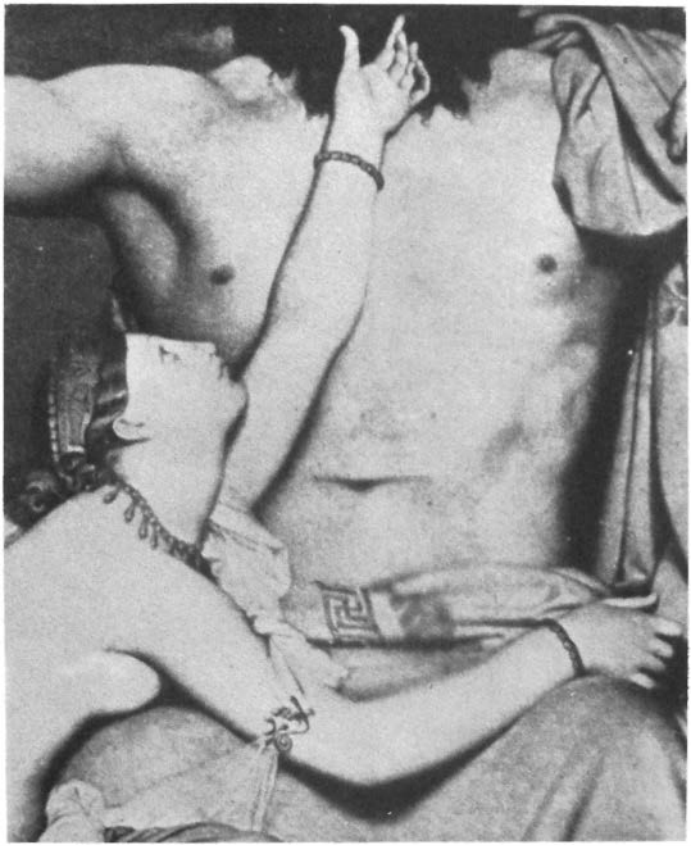
Lo sabemos: nuestra única salida es la conciencia. Este libro, para el autor, únicamente tiene un sentido: *¡Induce a la conciencia de uno mismo!*

El periodo que siguió a Sade y Goya perdió esos escabrosos tintes. Se alcanzó un límite al que, desde entonces, nadie ha llegado. Pero sería prematuro decir que, finalmente, la naturaleza humana se templó. Las guerras no han aportado la prueba... No es menos cierto que, desde Gilles de Rais, que no afirmó sus principios, al marqués de Sade, que, aun afirmándolos, no los llevó realmente a término, asistimos a un declinar de la violencia. Gilles de Rais, en sus fortalezas, torturó y mató a decenas de niños, quizá cientos... Algo más de un siglo después, al abrigo de los muros de sus castillos, una gran dama, Erzsébet Bàthory, dio muerte, en Hungría, a jóvenes sirvientas y a doncellas de la nobleza. Lo hizo con infinita crueldad. El siglo XIX, en principio, fue menos violento. En cambio, en el siglo XX, las guerras dieron la impresión de un aumento de la violencia desenfrenada; pero, por infinitos que fueran sus horrores, ese desenfreno fue moderado, ¡fue algo absolutamente ignominioso, pero bajo el signo de la disciplina!

El aumento de la crueldad en la guerra y su sofocación en la disciplina han reducido la parte de infame esparcimiento y alivio que en otro tiempo la guerra otorgaba al vencedor. En sentido inverso, las hecatombes fueron seguidas de terribles horrores: el horrible encenagamiento de los campos de concentración. Deliberadamente, el horror se convirtió en algo deprimente: las guerras de nuestro siglo han mecanizado la guerra, convirtiéndola en algo senil. Al fin, el mundo cede ante la razón. Incluso en la guerra, el trabajo se convierte en norma, se convierte en ley fundamental.

Erzsébeth Báthory y su castillo.

Pero, a medida que evita la violencia, gana mediante la conciencia lo que pierde en ciega brutalidad. Esta nueva orientación fue paulatinamente reflejada con fidelidad, particularmente en la pintura. La pintura escapa al estancamiento idealista. Incluso mediante estas libertades que la pintura se toma respecto a la exactitud y al mundo real, ante todo quiere eliminar el idealismo. Es posible que, en cierto modo, el erotismo vaya al encuentro del trabajo, pero en ningún caso esta oposición es vital. De ninguna manera es el goce material lo que hoy en día amenaza a los hombres. El goce material, en prin-

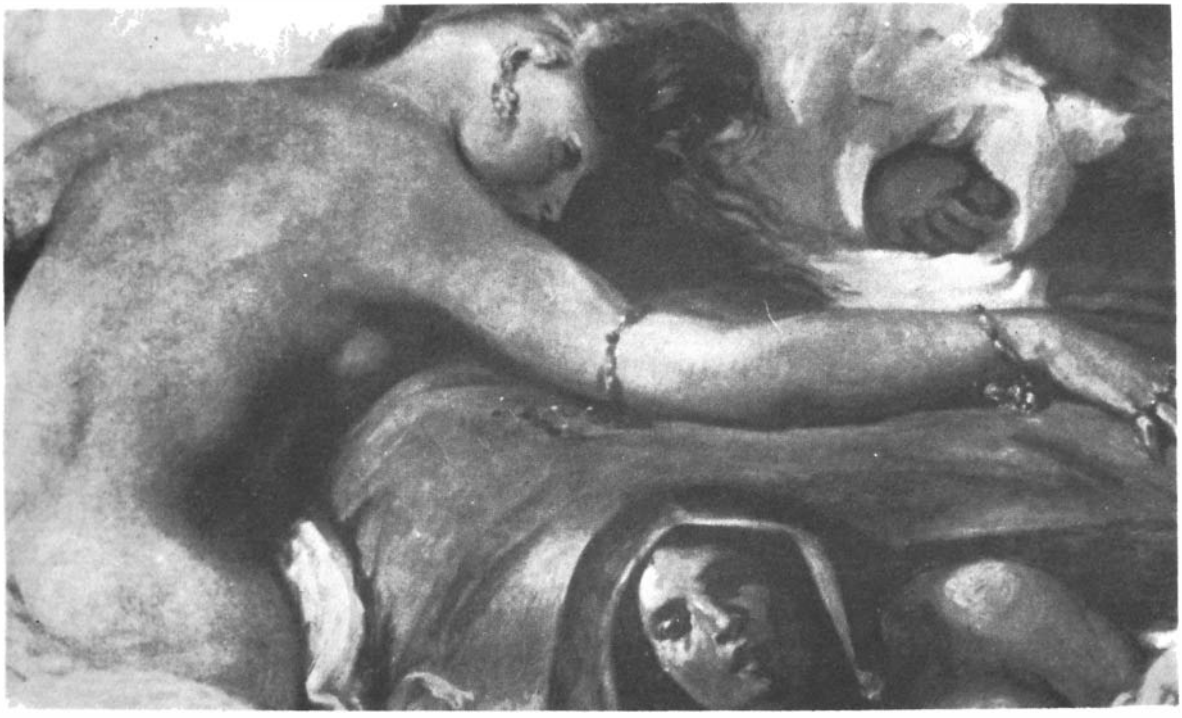


Ingres: *Júpiter y Thetis* (detalle). Aix.

cipio, es contrario al incremento de las riquezas. Pero el incremento de las riquezas es —al menos en parte— contrario al placer que tenemos derecho a esperar de ellas. El aumento de las riquezas conduce a la superproducción, cuya única salida es la guerra. No digo que el erotismo sea el único remedio a la amenaza de la miseria, vinculada al incremento irracional de las riquezas. Mucho dista de ello. Pero, sin el cálculo de las diversas posibilidades de consumo opuestas a la guerra, de las que el placer erótico —consumo de energía al instante— es el modelo, se-

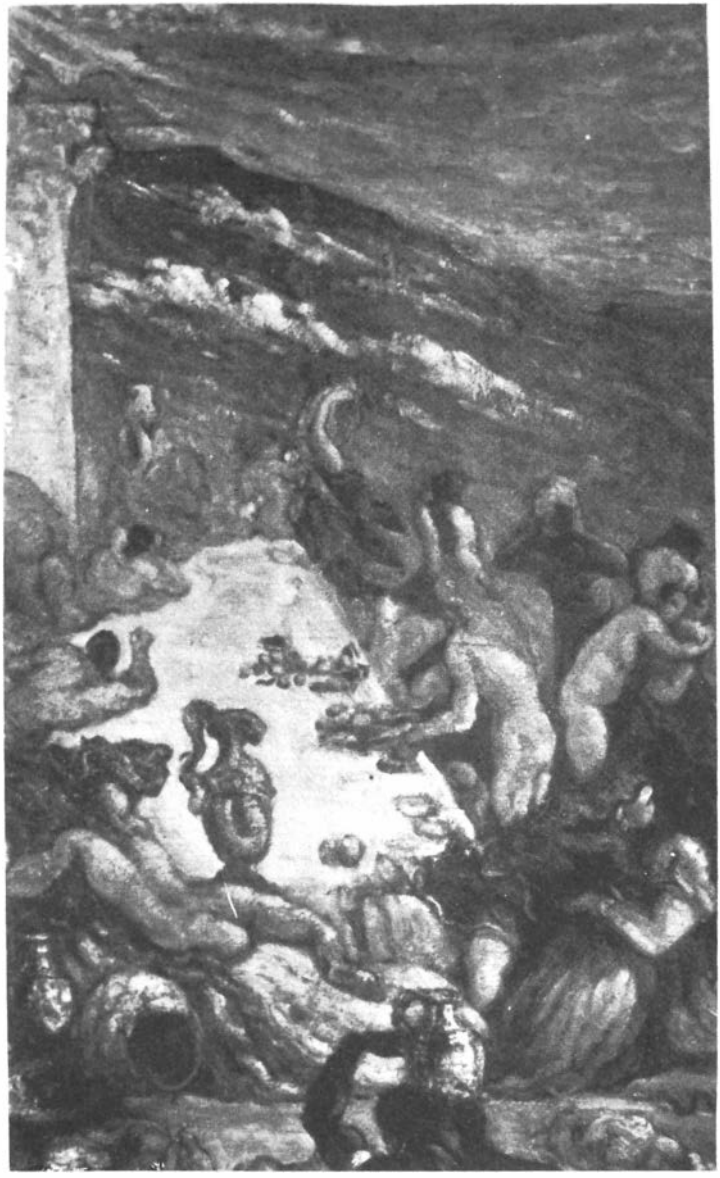
Delacroix: *Mujer echada.* Museo del Louvre.

Delacroix: *Muerte de Sardanápalo*. Museo del Louvre.

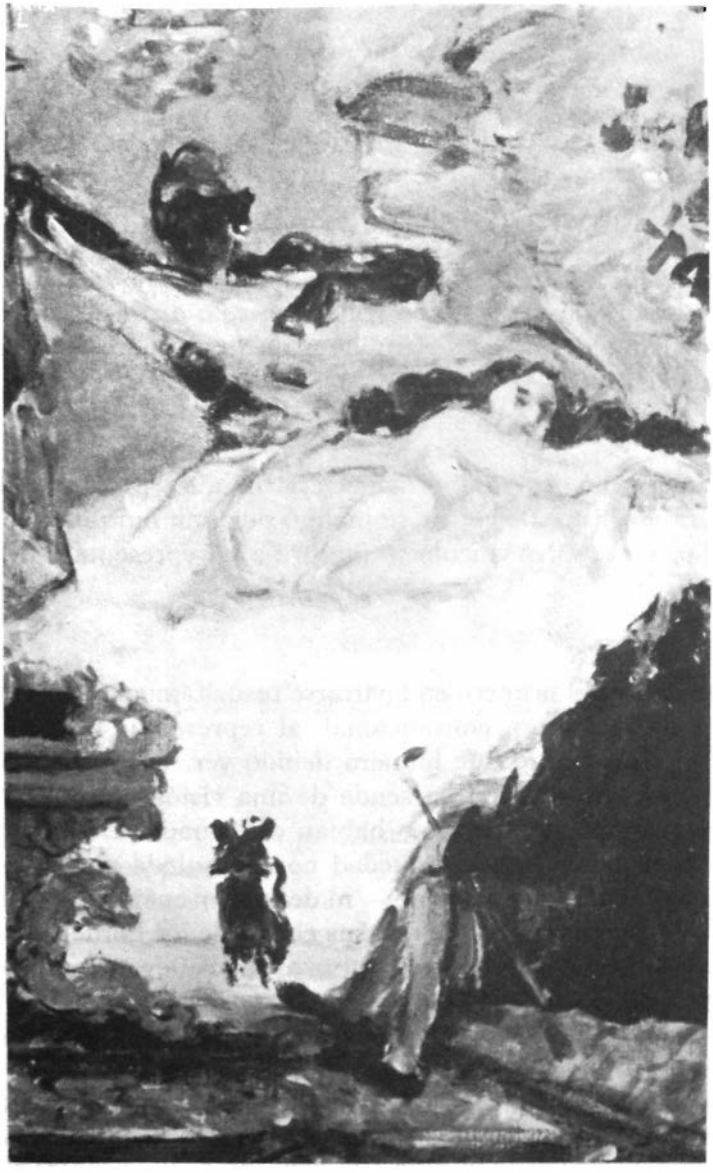


Delacroix: *Muerte de Sardanápalo* (det.).

Delacroix: *Muerte de Sardanápalo* (det.).



Cézanne: *La orgía* (1864-1868). Col. particular, París.



Cézanne: *Una moderna Olimpia.* (¿1872-1873?) Louvre. La obra pertenece a la época «veronesa» del pintor.

Cf. Maurice Raynal: *Cézanne,* Skira, 1954.

ríamos incapaces de encontrar una salida que fundamentara la razón.

8. Delacroix, Manet, Degas, Gustave Moreau y los surrealistas

Desde entonces, la pintura fue entendida como una posibilidad abierta que, en cierto sentido, iba más lejos que las posibilidades propias de la literatura. No de la obra de Sade, pero Sade, en principio, fue poco conocido: sólo algunos privilegiados podían leer los raros ejemplares de su obra que estaban en circulación.

Aunque, en general, permaneciera fiel a los principios de la pintura idealista, Delacroix se inclinó por una pintura nueva y, en el plano erótico, vinculó su pintura a la representación de la muerte.

Manet fue el primero en apartarse resueltamente de los principios de la pintura convencional, al representar lo que realmente veía, y no lo que hubiera debido ver. Por lo demás, su elección le introdujo en la senda de una visión cruda y brutal que las reglas adquiridas no habían deformado. Los desnudos de Manet tienen una brusquedad no disimulada por el ropaje de lo habitual —que deprime—, ni de lo convencional —que suprime—. Lo mismo ocurre con sus chicas de los burdeles, como aquellas cuya incongruencia quiso afirmar Degas en sus monotipos...[28]

Evidentemente, la pintura de Gustave Moreau es todo lo contrario. Todo en ella es convencional. Sólo queda por añadir que la violencia es contraria a lo convencional: la violencia de Delacroix era tal que, en sus obras, lo convencional apenas ocultaba las formas que respondían a los principios del idealismo. No fue la violencia, sino la perversión y la obsesión sexual, las

Degas: *La casa Tellier*. Biblioteca Nacional. Est. París.

que vincularon las figuras de Gustave Moreau a la angustiosa desnudez del erotismo...

Debo referirme ahora, para finalizar, a la pintura surrealista, que en realidad viene a ser el manierismo de nuestros días. ¿Manierismo? Este término, en la mentalidad de aquellos que lo emplean, ha dejado de ser algo desprestigiado. Unicamente recurro a él en el sentido en que interpreta la tensión de la violencia, sin la cual nos sería imposible liberarnos de lo convencional. Me gustaría hacer uso de dicho término para expresar la virulencia de Delacroix, o la de Manet, y el espíritu febril de Gustave Moreau. Y de él me sirvo a fin de insistir en la existencia de una oposición al clasicismo sólo preocupado por el

Degas: *La casa Tellier*. Monotipos preparados para la edición de la obra de Maupassant, realizada por Ambroise Vollard.

mantenimiento de unas verdades inmutables: ¡el manierismo es la búsqueda de lo febril!

Esta búsqueda, por otra parte, puede ser usada como pretexto a la enfermiza necesidad de llamar la atención; tal es el caso de un hombre que quiso hacer trampas con el erotismo, olvidando su peligrosa autenticidad.[29]

Hoy en día, nadie reserva la palabra surrealismo a la escuela

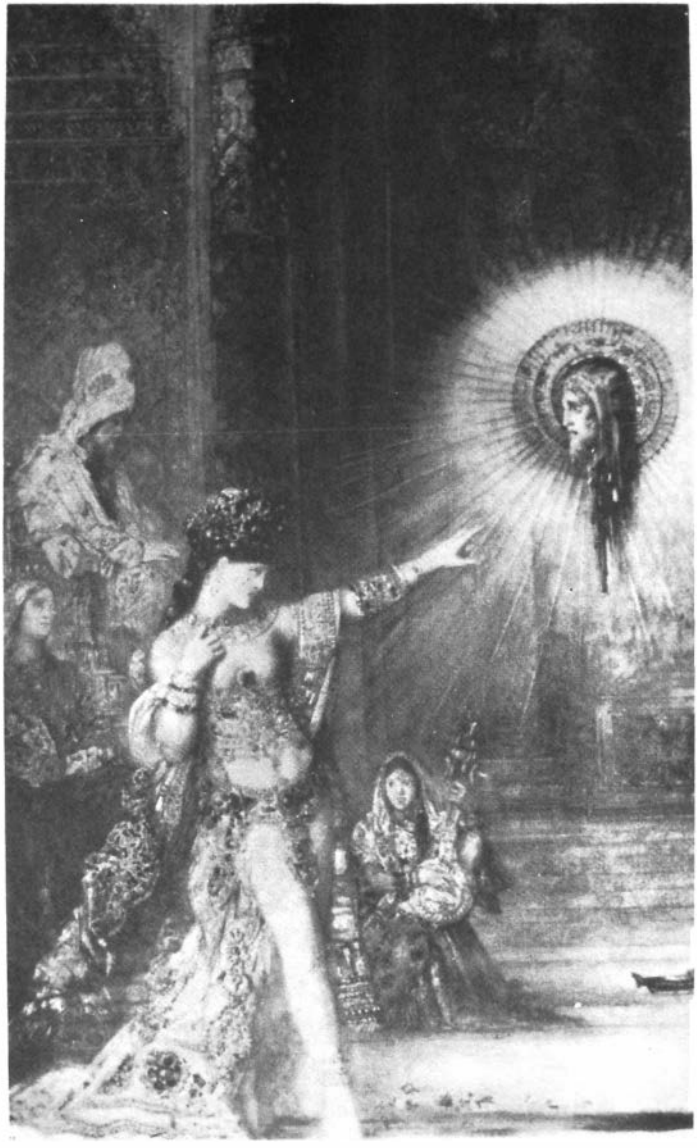
que, bajo este nombre, quiso reclamar para sí André Breton; yo siempre he preferido hablar de manierismo; quiero indicar aquí la unidad fundamental de las pinturas cuya obsesión es interpretar lo febril: la fiebre, el deseo, la pasión ardiente. Pero no quiero tener en cuenta el artificio que la palabra sugiere; si la palabra se vincula al deseo, eso ocurre en la mentalidad de los que desean enfatizar. La característica esencial de los pintores a los que me refiero es su odio por lo convencional. Sólo por esta razón se prendaron del ardor del erotismo, hablo del irrespirable calor que se desprende del erotismo... En su esencia, la pintura a la que me refiero está en ebullición, está viva... es algo ardiente... y no puedo tratarla con la frialdad que requieren los juicios y las clasificaciones...

Toulouse-Lautrec: *Abandono*. Col. Prof. Schintz. Zúrich.

Toulouse-Lautrec: *Las dos amigas*. Museo de Albi.

Gustave Moreau: *Salomé tatuada*. Museo Gustave Moreau, París.

Gustave Moreau: *Júpiter y Semele* (1896). Museo Gustave Moreau, París



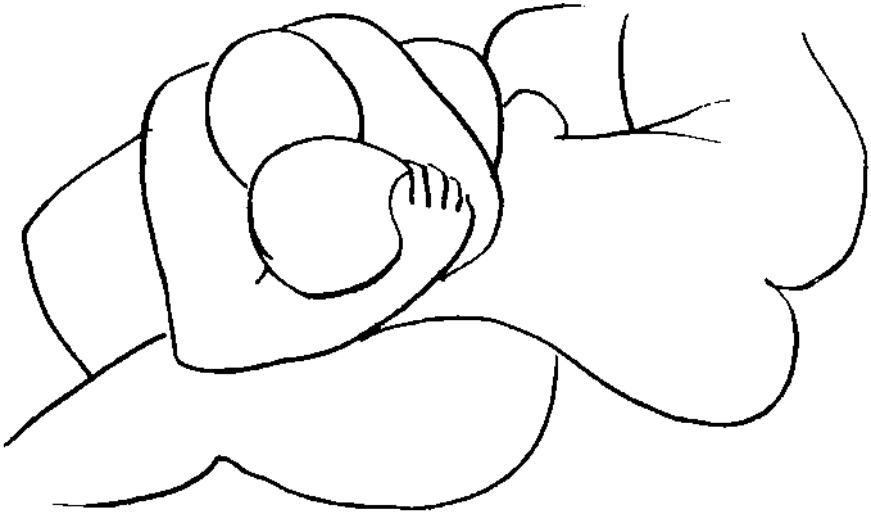
Gustave Moreau: *La aparición.*

Gustave Moreau: *Dalila*. Col. Robert Lebel, París.

Van Gogh: *Desnudo.*

Izquierda: Renoir: Frontispicio para las *Páginas*, de Mallarmé (1891). Derecha: Odilon Redon: *El corazón tiene razones que la razón ignora.* Petit Palais, París.

Pablo Ruiz Picasso: *Fauno descubriendo a una ninfa* (1930-1936). Aguafuerte para la «suite Vollard», 1937.



Matisse: *Pareja.* Biblioteca Nacional, París.

III
A modo de conclusión

1. Personajes fascinantes

En los dos capítulos precedentes, he querido reflejar la transición de un erotismo desmesurado a un erotismo consciente.

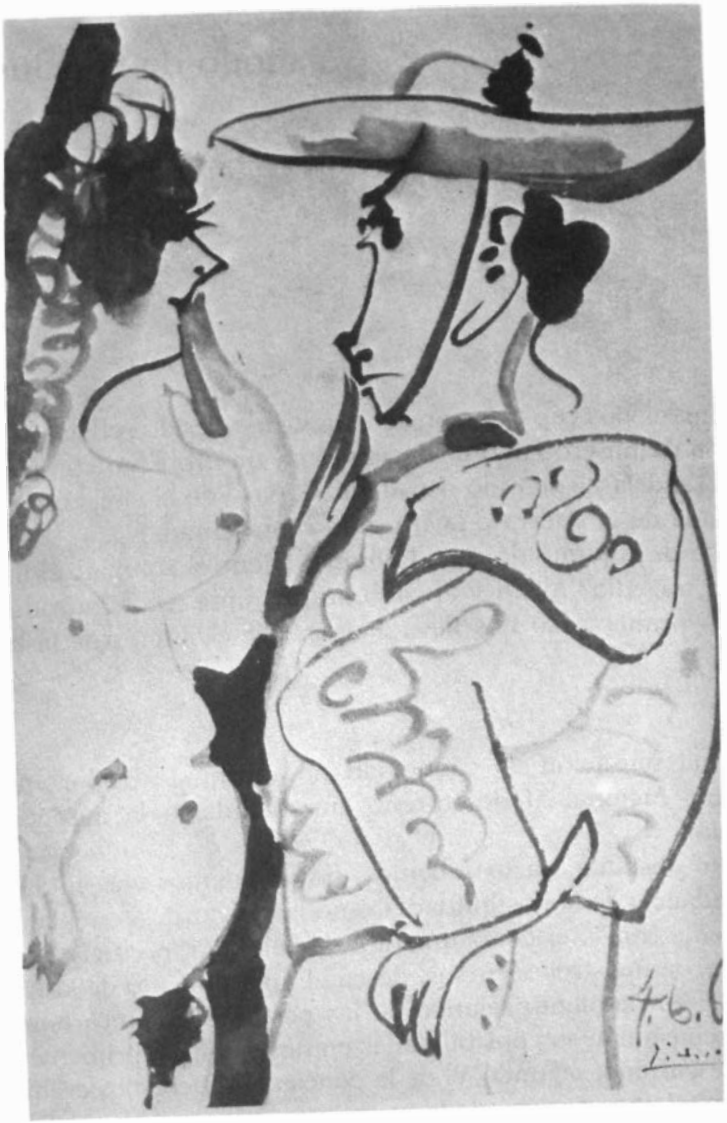
¿Tendría un sentido decadente el paso de la violencia desenfrenada de la guerra a la tragedia representada?

Desde el punto de vista humano, ¿tiene el combate el interés de la tragedia? Al fin y al cabo, la pregunta es desgarradora.

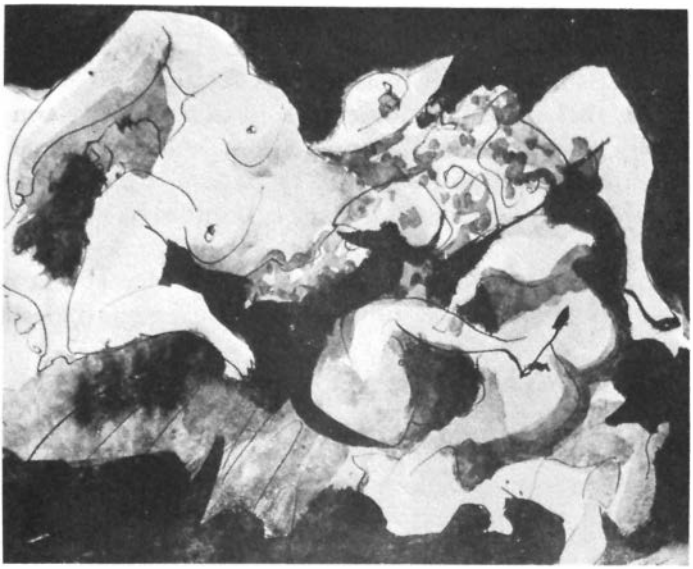
El primer paso nos lleva a descartar el interés de la comedia...

Una sensación de caducidad nos abruma si oponemos el cálculo racional al desenfreno sin medida, a la ausencia de miedo...

No obstante, ya lo sabemos, no accedemos enseguida a la abundancia de la posibilidad. Como la venganza —ese plato que se come frío—, el conocimiento, embelesado, pero claro y evidente, de nuestros recursos, desea el aplacamiento de la violencia, el enfriamiento relativo de las pasiones. Algunos hombres sólo consuman sus posibilidades en dos tiempos: primero, el de su desenfreno; segundo, el de la conciencia. Debemos evaluar lo que perdemos a causa de la conciencia, pero también debemos, desde el principio, advertir que, conforme a esta humanidad en la que estamos encerrados, la lucidez de la conciencia significa el enfriamiento de la pasión. Vinculada a la conciencia, estimamos la inevitable decadencia... Y no es menos cierto este



Picasso: *Picador y muchacha*. Galería Louise Leiris.



Picasso: *La Pareja.* Galería Louise Leiris.

Pablo Ruiz Picasso nace en Málaga en 1881. En 1901 se instala en Francia,... (Georges Ribémont-Dessaignes ha escrito de él: «Nada de lo que se dice de Picasso es exacto».) Diremos, sin embargo, que Gómez de la Serna lo ha designado con el nombre de «Toreador de la pintura». De hecho, vivió siempre desde su infancia en el ambiente de las corridas de toros. (*Cf.* Roland Penrore, *Picasso, su vida y su obra.* Londres, 1958) y éstas, todavía hoy, en 1960, ocupan un lugar preferente en su vida... (como lo muestran sus dibujos y la reciente película de Jean Desvilles, *Picasso, romancero del picador*).

principio: no podemos establecer diferencias entre lo humano y la conciencia...

Lo que no es consciente no es humano.

Debemos hacer que esta primera necesidad ocupe su lugar. No podemos ser, no podemos vivir humanamente más que a través de los meandros del tiempo; sólo la unidad del tiempo compone y completa la vida del hombre. La conciencia, en su origen, es frágil —a causa de la violencia de las pasiones—; y se abre paso un poco más tarde, con motivo de su calma momentánea. No podemos menospreciar la violencia, no podemos reírnos de esa calma momentánea.

¿Podría aparecer en un solo instante el sentido de un momento preciso? Es inútil insistir; sólo la sucesión de los momentos se esclarece. Un momento sólo tiene sentido con relación a la totalidad de los momentos. ¿No somos más que fragmentos sin sentido si no los relacionamos con otros fragmentos. ¿Cómo podríamos reflejar el conjunto acabado?

Todo lo que puedo hacer, por ahora, es añadir una nueva impresión (y si es posible, final) a las que ya he propuesto.

Me internaré en una combinación cuya cohesión quizás aparezca al final.

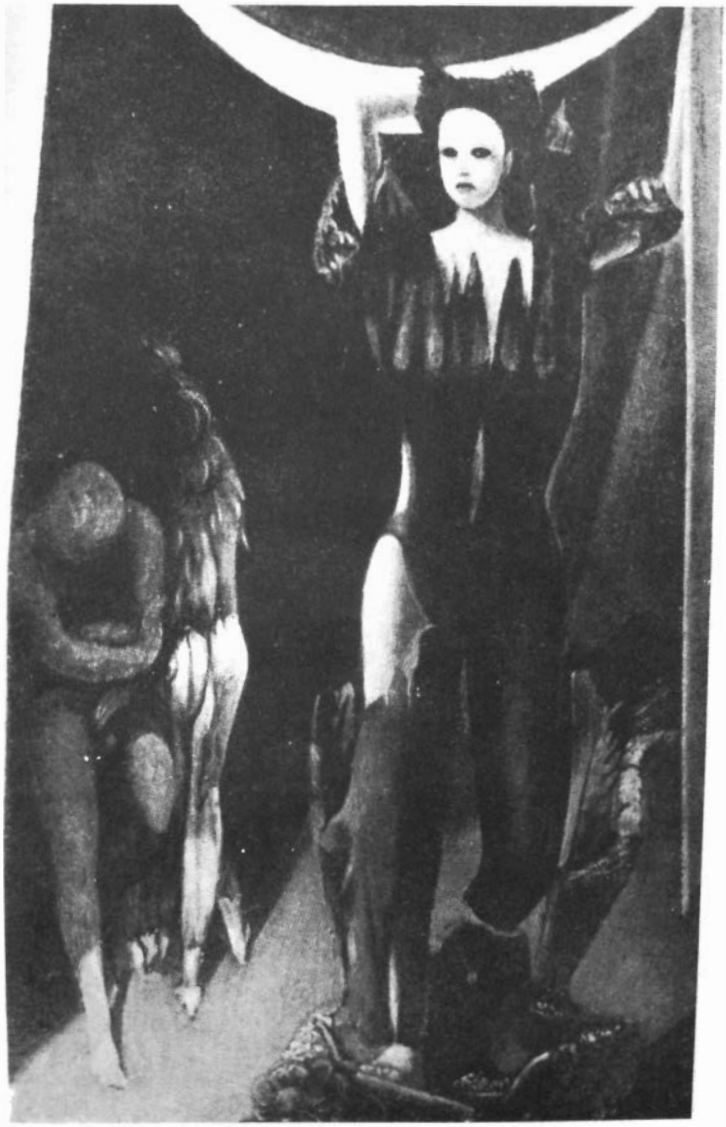
El principio de este impulso es la imposibilidad de la conciencia lúcida a quien sólo le es permitida la conciencia inmediata.

Propongo que mi reflexión se entretenga en figuras más o menos contemporáneas que únicamente conocí a través de la fotografía. En los momentos que vivieron, los dos personajes en cuestión poca conciencia tuvieron. El primero es un *sacrificante* vudú. El segundo es un torturado chino, cuyo suplicio, evidentemente, no podía conducir a otro fin que no fuera la muerte...

En el juego que me propongo, trato de representarme, a mí mismo y con esmero, lo que esos personajes sentían en el momento en que el objetivo fijó su imagen en la lente o en la película.

Max Ernst, nacido en 1891, en Brühl, Renania, empieza a pintar antes de la guerra. Participa, desde el armisticio, en el movimiento Dadá, nacido hacia 1916 en Zúrich. Expone desde 1920 en París, donde se instala en 1922. Participa en la creación del Movimiento Surrealista en 1924. Vive en Francia y, en 1941, tras muchas dificultades, deja este país para trasladarse a Estados Unidos, donde permanece hasta 1949. En 1946 se casa con la americana Dorothea Tanning, también pintora. En 1954 obtiene el gran premio de la Bienal de Venecia, que representa, al mismo tiempo, su consagración y su exclusión del grupo surrealista (que poco a poco se fue desmembrando, a causa de la exclusión de los que continúan siendo símbolos del surrealismo).

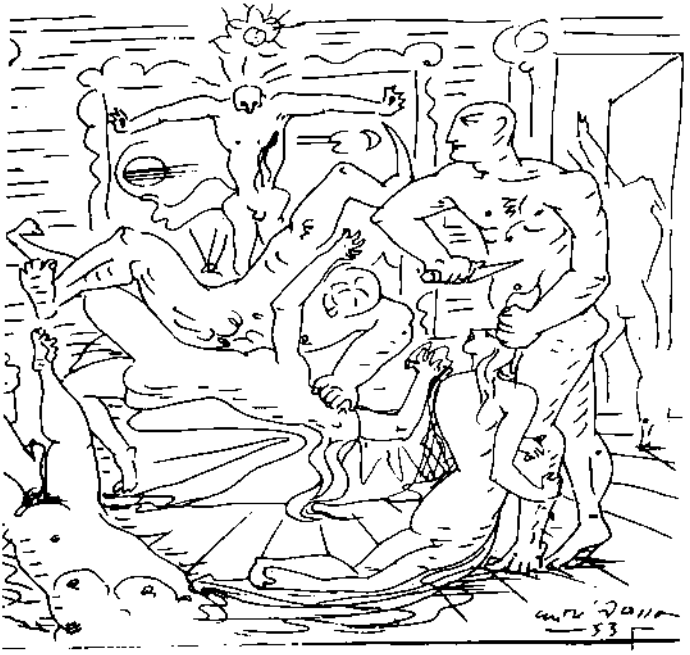
Cf. Max Ernst, *Beyond Painting* (...), Nueva York, 1948. En esta obra figura (págs. 195-204) una bibliografía de Bernard Karpel. *Max Ernst* (catálogo realizado al cuidado de Gabriel Vienne. Prefacio de Jean Cassou. Nota biográfica de M. E.), París, 1959. (Catálogo de la exposición retrospectiva de 1959.) *Véase* asimismo: Patrick Waldberg, *Max Ernst*, J. J. Pauvert, París, 1958. Jean Desvilles, *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1961), película basada en la novela de Max Ernst. *Diccionario de sexología*, J. J. Pauvert, París, 1962.



Max Ernst: *Las hijas de Lot.* Col. Mrs. Doris Starrel, Los Angeles.

Max Ernst: *Mesalina, niña.*

Cf. Patrick Waldberg, *Max Ernst*, J. J. Pauvert, París, 1958.



André Masson: *Masacre* (1933).

André Masson nació en Ile de France en 1896, en Balagny. Al principio, estudió pintura en la Academia Real de Bruselas, luego en la Escuela de Bellas Artes de París. Tomó parte en la guerra como soldado de infantería. «De esta experiencia regresa muy afectado, tanto física como psiquicamente.» «Los primeros dibujos y acuarelas eróticas de Masson están realizados inmediatamente después de la guerra, y son la libre expresión de ese amor por la vida que... subyace en todas sus obras.» El grandioso erotismo de André Masson tiene grandes afinidades con el de William Blake. Masson es un insistente admirador de Sade. Bajo el significativo título de *Tierra erótica*, Masson realizó en 1948 una exposición de dibujos en la Galería Vendôme. Ciertamente, Masson es uno de los pintores que mejor ha expresado los pro undos y desgarradores valores religiosos del erotismo.

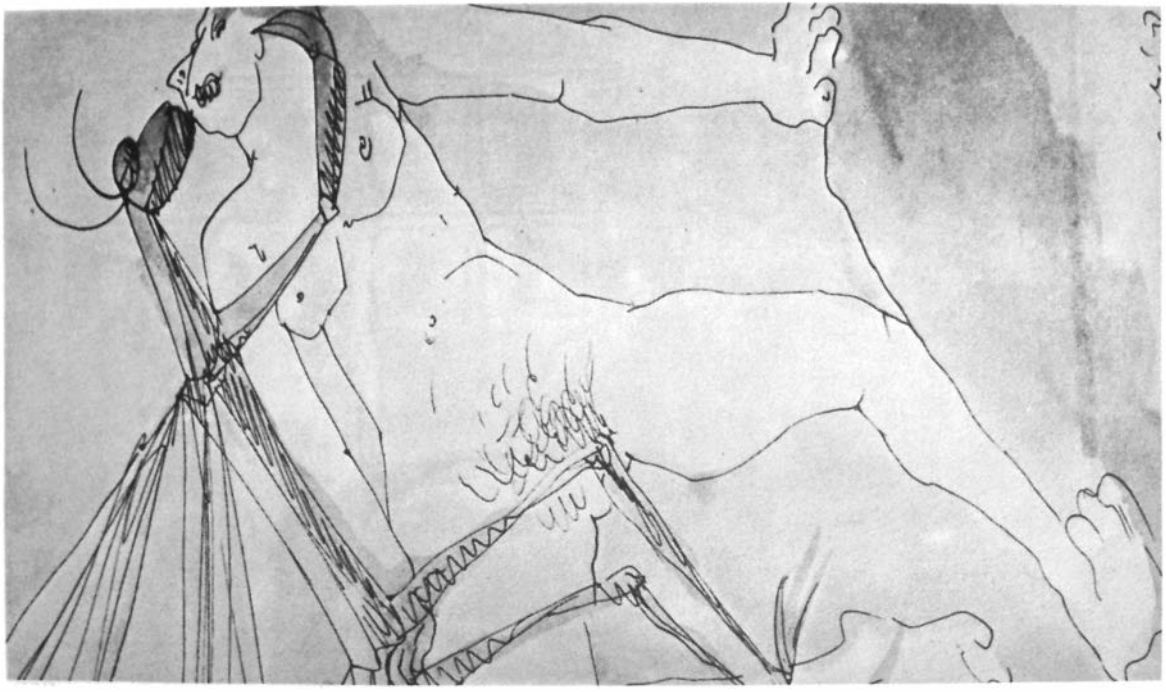
Cf. «Elément pour une biographie», de Michel Leiris, en *André Masson*, obra colectiva de los amigos del pintor, publicada el 15 de abril de 1940.

Cf. también: Pascal Pia, *André Masson*, N.R.F., 1930 y Michel Leiris y Georges Limbour, *André Masson y su obra*, Ginebra, 1947.

André Masson.

André Masson: *Sillón para Paulina Borghese.*

André Masson: *La Fiesta*. Galería Louise Leiris.

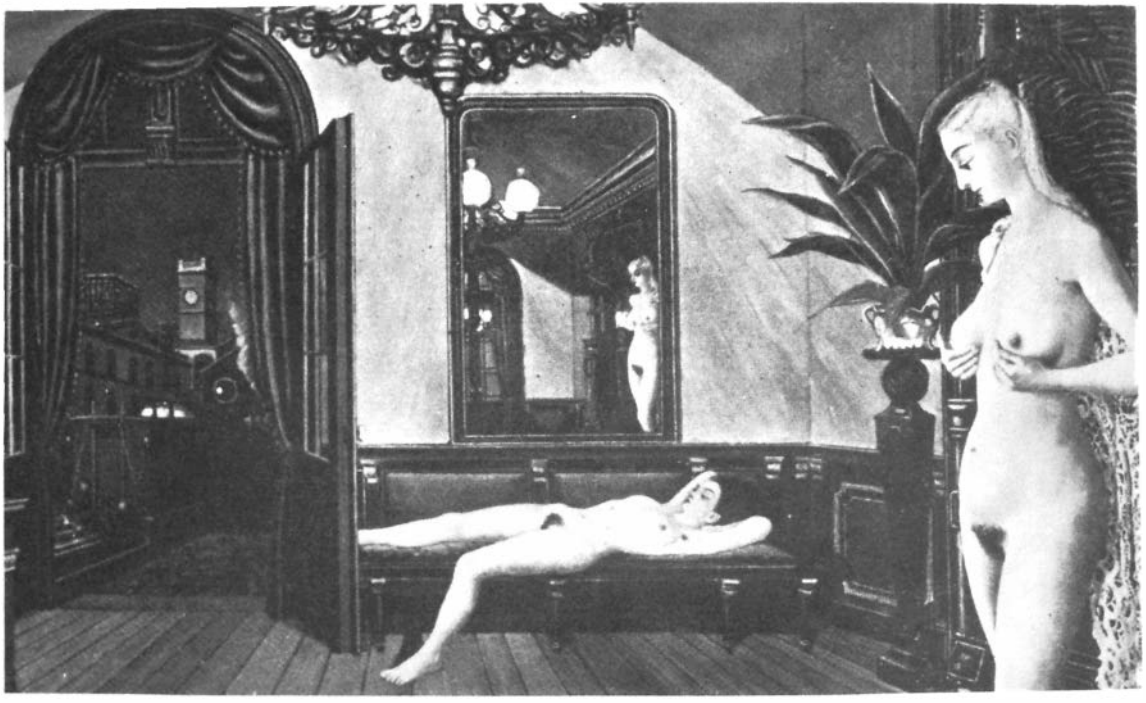


André Masson: *Mantis religiosa*. Galería Louise Leiris.

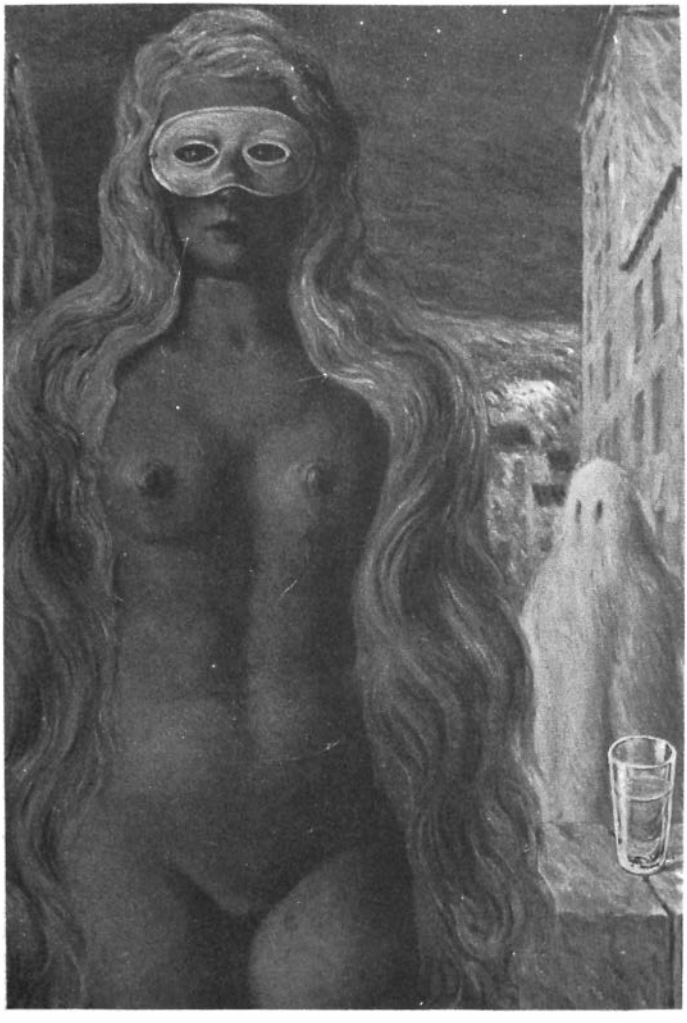
Paul Delvaux: *La ciudad lunar* (1944). Col. Alex Salkin, Nueva York.

Paul Delvaux nace en 1897, en Antheit, Bélgica. Después de un breve periodo, «evoluciona paralelamente al surrealismo sin por ello integrarse en él». Entre 1939 y 1944, realiza dos viajes a Italia que le sugieren nuevas experiencias de perspectiva y color. En 1945, Henri Storck rueda una película sobre la obra de Paul Delvaux, a partir de un guión de René Micha, y con comentarios de Paul Eluard.

Cf. Henri Storck: *Le monde de Paul Delvaux* (película, 1945). Claude Spaak, *Paul Delvaux*, (en francés y flamenco). Amberes, 1948 [Paul Éluard]. Paul Delvaux, René Drouin éd., París, 1948



Paul Delvaux: *El tren nocturno* (1947).



René Magritte: *El carnaval del sabio* (1947). Col. Robert de Keyn, Bruselas.

René Magritte nace en Lessines, Bélgica, en 1898. Junto con algunos amigos belgas, se adhiere en 1926 al Movimiento Surrealista que, en sus inicios, expresa el sentido profundo de su pintura: la poesía. Si su erotismo es soberano, lo es en la medida en que es poesía. El erotismo no puede revelarse enteramente sin la poesía.

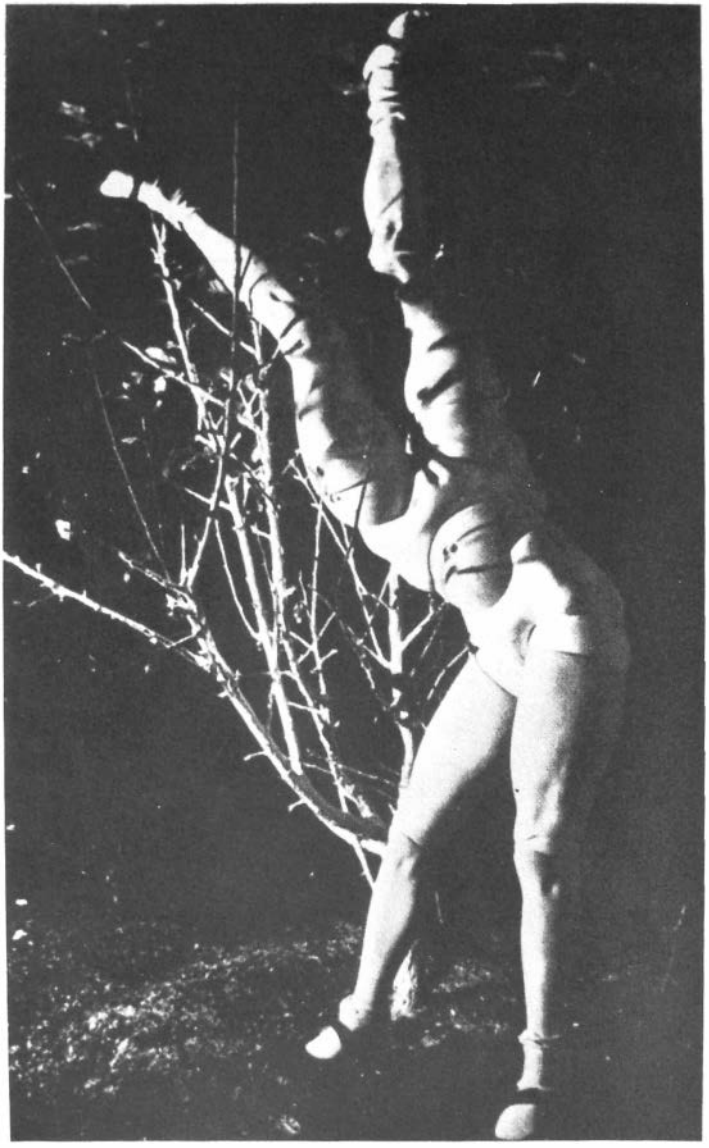
Dos dibujos de Hans Bellmer.

Cf. Anatomie de l'Image, «Le Terrain Vague», 1957.

Cf. H. Bellmer, *Les yeux de la poupée,* ilustrado con textos de Paul Eluard, obra compuesta entre 1936 y 1938, completada y publicada en París, en 1949. H. B. Bellmer, *25 reproductions 1939-1950,* París, 1950.

Cf. Dictionnaire de sexologie, J.J. Pauvert, París, 1962.

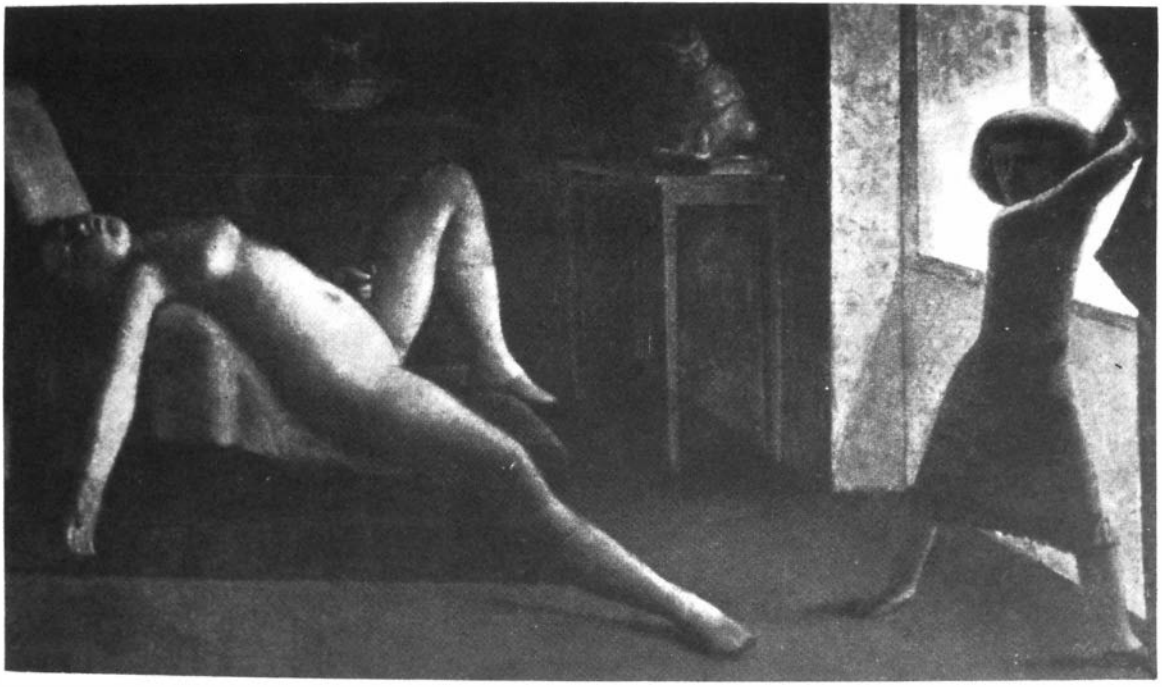
La noche brilla a su manera, de los ojos al corazón. La noche anula lo sensible, el único espacio puro.
Paul Eluard



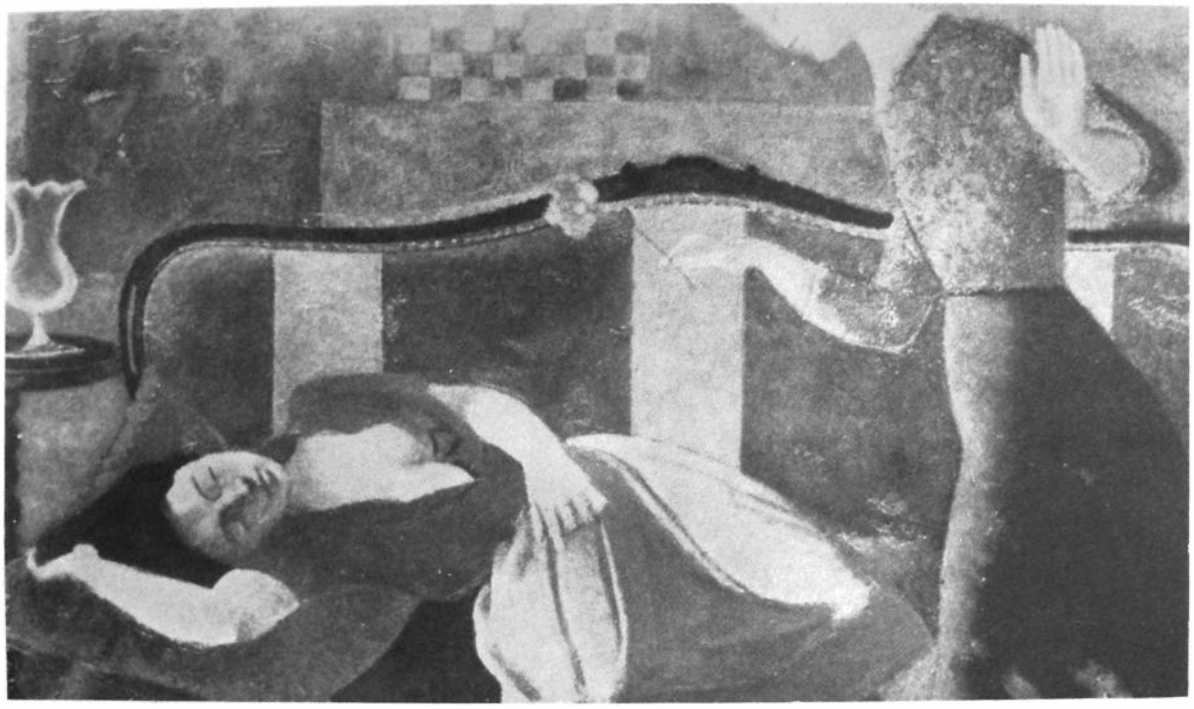
Hans Bellmer: *Muñeca.*

Balthus: *La lección de guitarra* (1934).

Balthus (sobrenombre de **Balthazar Klossowski**) nació en **París**, en **1908**. Su primera exposición, en **1939**, le hizo muy conocido. Movilizado en **1939**, fue herido en los primeros días de la guerra, en Alsacia. Las pinturas de Balthus son extrañas y, aunque su autor figure entre los pintores más «modernos», nada le distingue de los pintores tradicionales.



Balthus: *La habitación* (1952-1954). Galería Henriette Gomès, París.



Balthus: *El sueño* (1955-1956). Galería Henriette Gomès. París.

Leonor Fini: *El ángel de la anatomía* (1950). (Primer estado del cuadro.)

Léonor Fini: *La amistad* (1957).

Cf. Ornella Volta: «Le vampire, la mort, le sang, la peur». *B.I.E.*, n.º 8, J.J. Pauvert, París, 1962. Igualmente: *Léonor Fini et son oeuvre*, de Marcel Brion. J.J. Pauvert, París, 1955. Leonor Fini nació de padre argentino y madre triestina. Sus ascendientes son españoles, venecianos, alemanes y venecianos. Al respecto de Léonor Fini, Jean Genet escribió (*Lettre à Léonor Fini*, París, 1950): «¿Me apasionaría tanto por una obra si no hubiera descubierto en ella, y desde su formación, no aquello hacia lo que me encamino —y que sólo a mí me afectará— sino esos mismos elementos desesperados esparcidos a través de los fastos mortuorios?».

Léonor Fini: *La habitación* (1941).

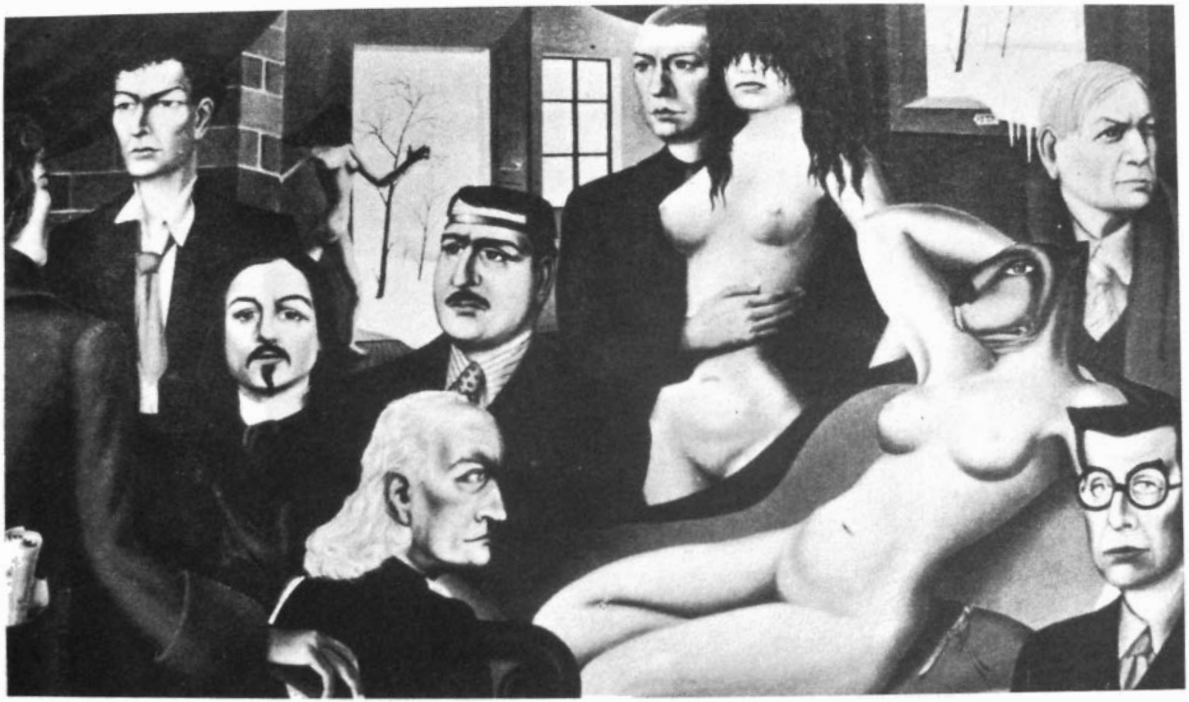
Francis Bacon: *La habitación*. Hanover Gallery. Londres.

Francis Bacon, pintor inglés que figura entre los más importantes de su generación, se manifiesta en extrañas pinturas que revelan un carácter abrupto.

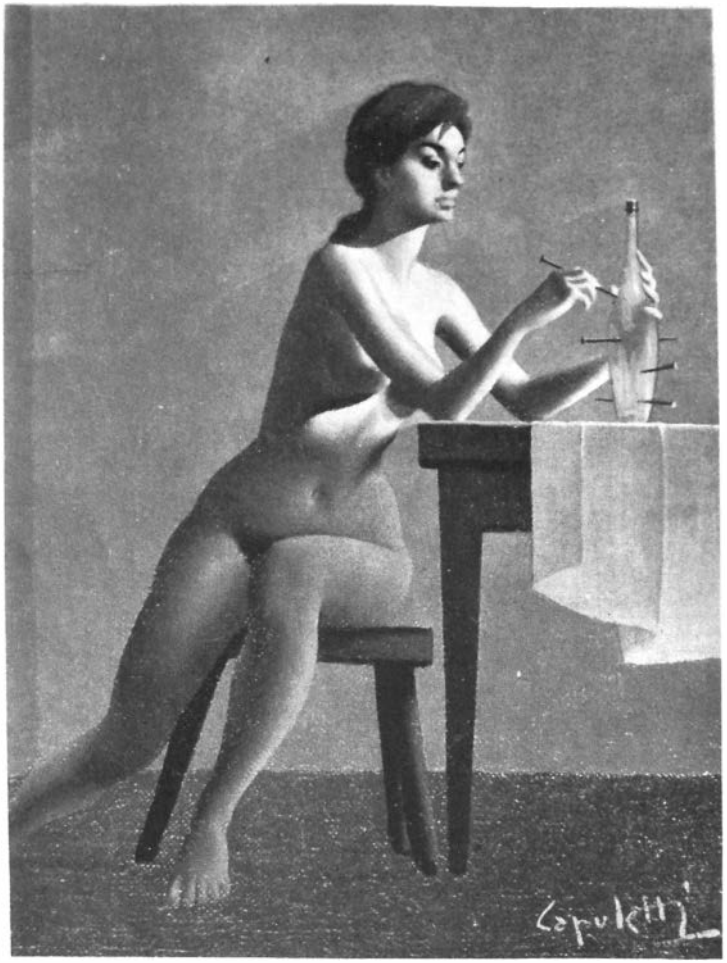
Félix Labisse: *La hija pródiga* (1943). Col. Pierre Brasseur.

Félix Labisse nació en 1905 en Donai. Desde 1927 vive en París y en la costa belga (Ostende, le Zoute). Desde 1931, realiza decorados y trajes para el teatro. En 1947, Alain Resnais hizo una película sobre Labisse, rodada en su taller.

Cf. *Félix Labisse*, documentación reunida por Nane Bettex-Cailler, Ginebra, 1958. *Félix Labisse*, Bruselas, 1960.



Félix Labisse: *La mañana poética* (1944). Podemos distinguir a Sade (visto de espalda), Jean-Louis Barrault, Jarry, William Blake, Apollinaire, Labisse, Picasso, Robert Desnos, Col. Jean Bauret.

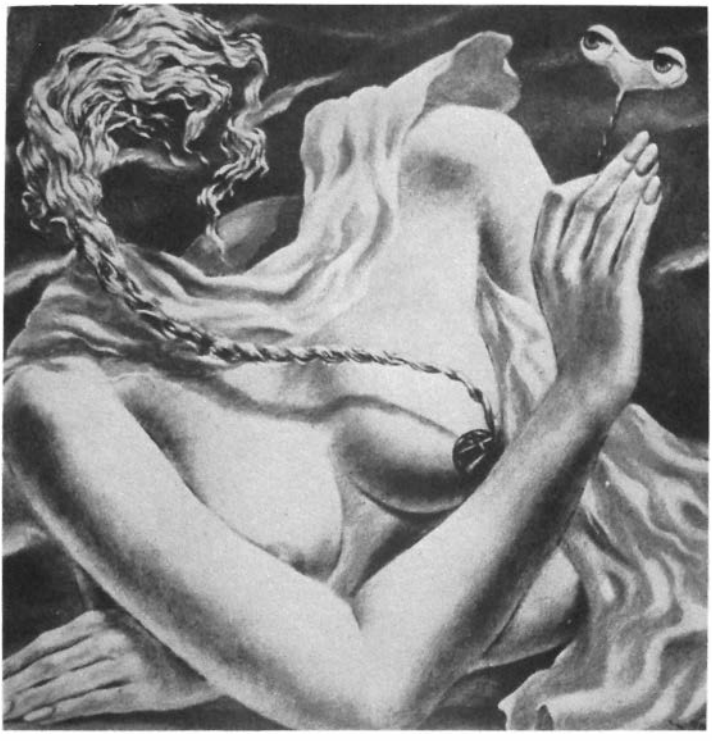


Capuletti: *La botella de las Danaides** (esbozo).

Capuletti nació en Valladolid, en 1925; tiene lejanos orígenes italianos, pero vive en París. Desde 1946 realiza trajes y decorados para ballet. Ha expuesto en Nueva York, San Francisco y París. La crítica lo vincula al surrealismo.

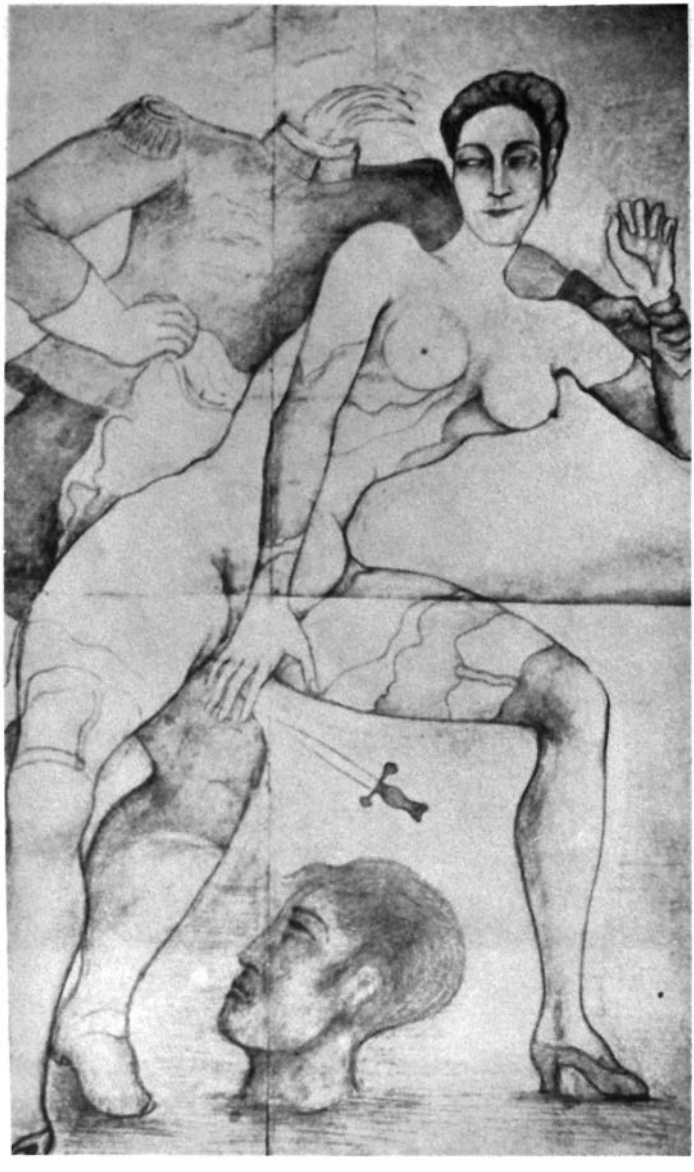
Cf. Lo Duca, *Capuletti*, París, 1960.

* Danaides: nombre de las cincuenta hijas de Danae, quienes, salvo una, llamada Hipermnestra, asesinaron a sus maridos la primera noche de bodas, por orden de su padre. Júpiter los condenó en el Tártaro, a llenar un tonel agujereado.



Dorothea Tanning: *Voltaje.*

Dorothea Tanning nació en Galesburg (Illinois); después de un periodo aparentemente tradicional (tan «tradicional» como puede serlo el arte de Balthus), su pintura alcanza una abstracción profunda que conserva intacto su erotismo fundamental.

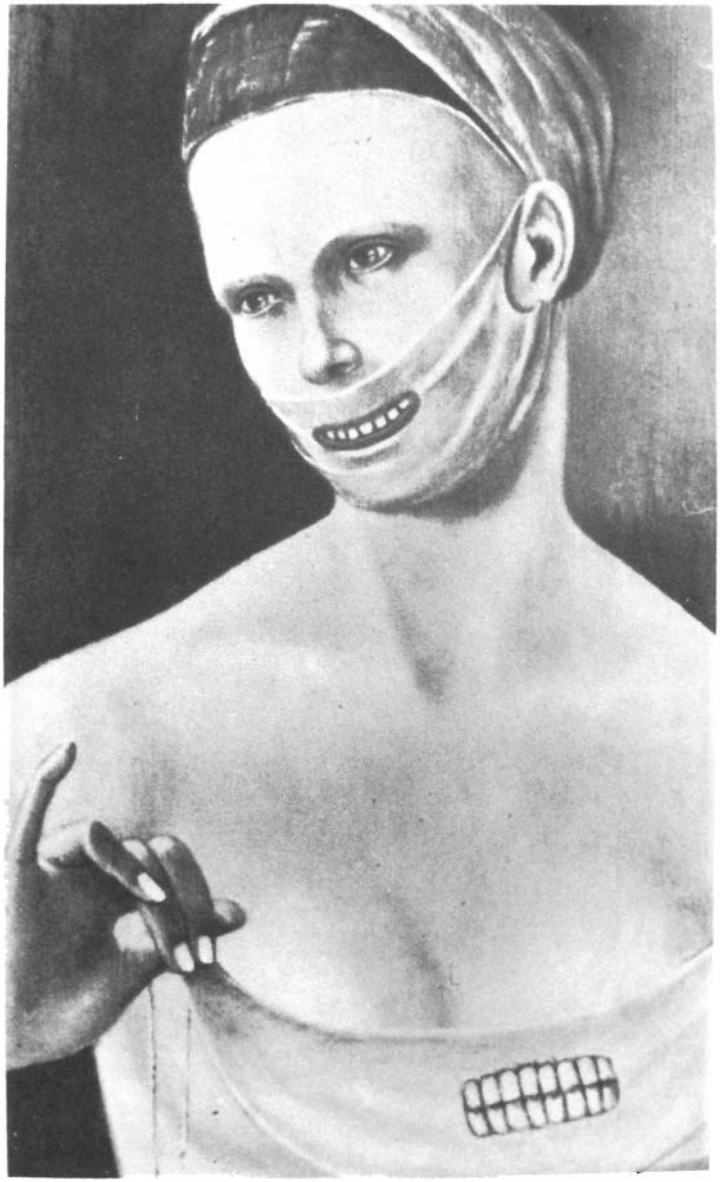


Pierre Klossowski: *Roberta y el Coloso* (variante).

Pierre Klossowski; *Diana y Acteón.*

Pierre Klossowski nació en París en 1905. Es el hermano mayor de Balthus y, sobre todo, es conocido como escritor. Entre sus obras cabe destacar: *Sade, mon prochain,* 1947, *La vocation suspendue,* 1947, *Roberte ce soir,* 1953 (publicada en español por Tusquets Editores, *Roberte, esta noche,* 1997), *Le Bain de Diana,* 1956, *La Révocation de l'Edit de Nantes,* 1959 y *Le sou fleur, ou Le théatre de société,* 1960.

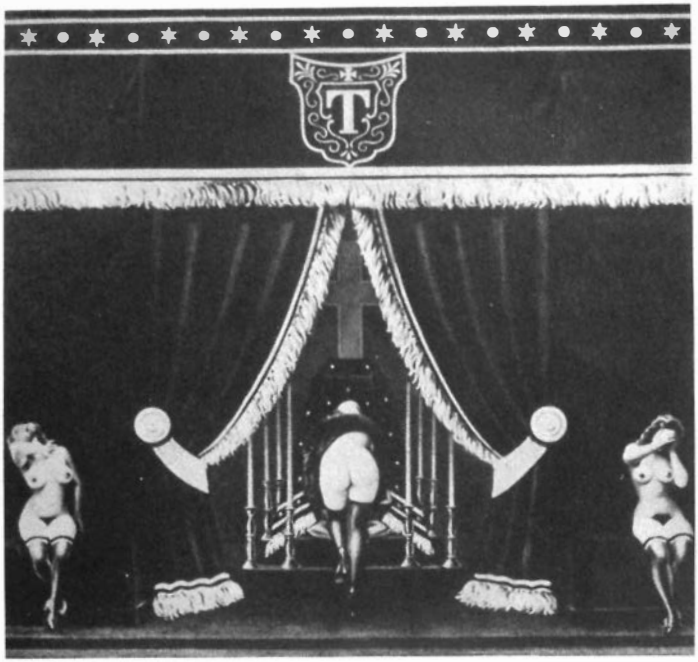
Pierre Klossowski: Dibujo para *Roberte, esta noche.*



Lepri: *La boca de la verdad* (1955).

Cf. Alain Jouffroy, *La habitación negra de Lepri*. Ed. de la Conchiglia, Milán, 1956.

Clovis Trouille. *La tumba* (antaño: *de Sade*).



Clovis Trouille: *Primera clase.*

Clovis Trouille, nacido en Aisne, en 1889, se convirtió en uno de los pintores más extraños de su generación. Trabajó durante largo tiempo en una fábrica, suministrando muñecas de cera al Museo Grevin.

Cf. Dictionnaire de Sexologie, J.J. Pauvert, París, 1962 y Lo Duca, *Prefacio al Catálogo de la exposición Clovis Trouille.* Galería Raymond Cordier, París, 1963.

Estas fotografías se refieren al culto vudú, tal como se practica, en la actualidad, en las regiones centrales de América, donde se desarrolló entre los esclavos negros. Un bello trabajo de Alfred Métraux, uno de los mejores etnógrafos que existen, nos da la descripción viva y fiel de la religión de esos americanos originarios de Africa (*Le Vaudou*, Gallimard, 1955). Tanto más viva cuanto que el autor, para conocerlo mejor, se hizo iniciar en el culto vudú

2. *El sacrificio vudú*

Lo que experimentó el sacrificante vudú fue una especie de éxtasis. Un éxtasis comparable, en cierto modo, a la ebriedad. Un éxtasis provocado por la muerte de unos pájaros. Nada añadiré a estas fotos tan bellas, obra de uno de los más célebres y relevantes fotógrafos de la actualidad; sólo que, observándolas con pasión, nos permiten penetrar en un mundo tan lejano al nuestro como sea posible.

Es el mundo de los sacrificios sangrientos.

A través del tiempo, el sacrificio sangriento abrió los ojos del hombre a la contemplación de esa realidad excesiva, sin medida común con la realidad cotidiana y que, en el mundo religioso, recibe el extraño nombre de lo *sagrado*. No podemos dar una definición justificable de este término. Pero algunos de entre nosotros pueden aún imaginar (o intentar imaginar) lo que significa lo *sagrado*, y, sin duda, algunos lectores de este libro, ante estas fotografías, se esforzarán por relacionar el sentido con la imagen que representa ante su vista la sangrienta realidad del

sacrificio, la sangrienta realidad de la muerte animal en el sacrificio. Con la imagen..., y quizá con el turbio sentimiento en el que se integran ebriedad y horror vertiginoso..., donde la realidad de la muerte, de la brusca llegada de la muerte, posee un sentido mayor que la vida, mayor... y más frío.

El mundo vinculado a la imagen expuesta de la víctima fotografiada durante el suplicio, y repetidas veces, en Pekín, es, que yo sepa, el más angustioso de los que nos son accesibles a través de las imágenes fijadas por la luz. El suplicio figurado es el de los *Cien pedazos*, reservado para los delitos más graves. Uno de estos clichés fue reproducido, en 1923, en el *Tratado de psicología*, de Georges Dumas, pero el autor, sin motivo alguno, lo atribuye a una fecha anterior y se refiere, para dar un ejemplo de *horripilación*, ¡a los pelos puestos de punta! Siempre he creído que, con el fin de prolongar el suplicio, al condenado le era administrada una dosis de opio. Dumas insiste en la apariencia estática de la expresión de los rasgos de la víctima. Sin duda, está claro que una innegable apariencia vinculada al opio, al menos en parte, se suma a lo que de angustiosa tiene la imagen fotográfica. Desde 1925, estoy en posesión de uno de estos clichés. Me lo dio el doctor Borel, uno de los principales psicoanalistas franceses. Este cliché tuvo un papel decisivo en mi vida. Nunca he dejado de estar obsesionado por esta imagen del dolor, estática (?) a la vez que intolerable. Imagino el partido que, aun sin asistir al suplicio real, con el que soñó, aunque le fue inaccesible, el marqués de Sade hubiera sacado de la imagen que contiene: esa imagen que, de una manera u otra, tuvo siempre ante sus ojos. Pero Sade hubiera querido contemplarla en soledad, al menos en una relativa soledad, sin la cual el pretendido resultado de éxtasis y voluptuosidad es inconcebible.

Bastante más tarde, en 1938, un amigo me inició en la práctica del yoga. Fue en esta ocasión cuando discerní, en la violencia de esa imagen, una infinita capacidad de trastorno. A partir de esta violencia —aún hoy en día no soy capaz de imaginarme otra más alocada y horrible— me sentí tan trastornado que accedí al éxtasis. Mi propósito aquí es ilustrar un vínculo fundamental: el existente entre el éxtasis religioso y el erotismo —y en particular el sadismo—. De lo más inconfesable a lo más ele-

Estos clichés fueron publicados, en parte, por Dumas y Carpeaux. Carpeaux afirma haber sido testigo del suplicio, el 10 de abril de 1905. El 25 de marzo de 1905, el «Cheng Pao» (durante el reinado de Koang-Son) publicó el siguiente decreto imperial: «Los príncipes mongoles piden que el llamado Fu-Tchu Li, culpable del asesinato del príncipe Ao-Han-Ovan, sea quemado vivo, pero el emperador considera este suplicio demasiado cruel, y condena a Fu-Tchu-Li a la muerte lenta por el *Leng-Tché* (descuartizamiento en trozos). ¡Respeto a la ley!». Este suplicio data de la dinastía manchú (1644-1911).

Cf. Georges Dumas, *Traité de psychologie*, París, 1923. Louis Carpeaux, *Pékin qui s'en va*. A Maloine, ed. París, 1913.

vado, este libro no surge de la experiencia limitada de la mayoría de los hombres.

No podría ponerlo en duda...

Lo que súbitamente veía y me angustiaba —pero que al mismo tiempo me liberaba— era la identidad de estos perfectos contrarios, oponiendo al éxtasis divino un horror extremo.

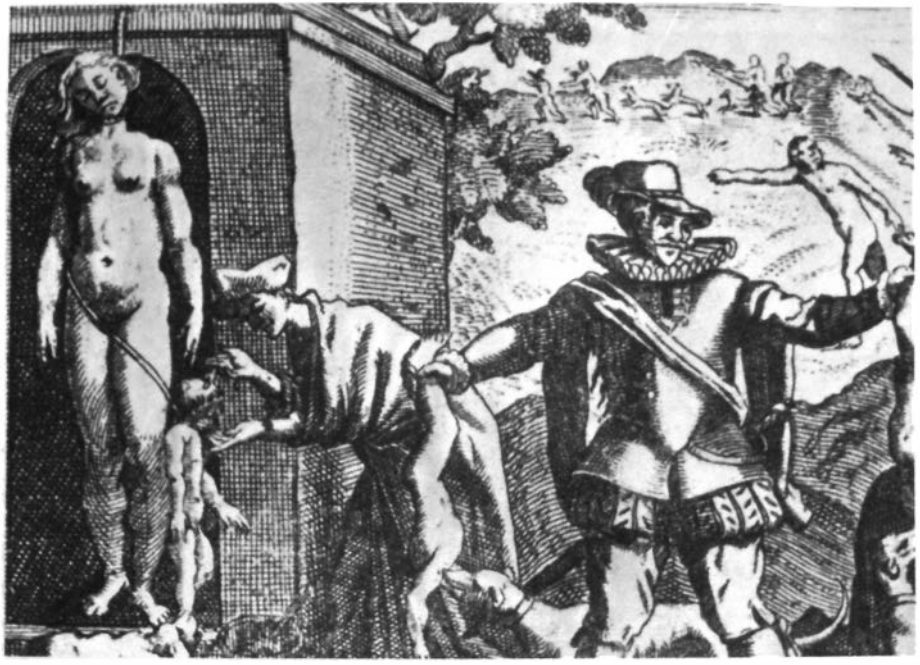
Tal es, en mi opinión, la inevitable conclusión de una historia del erotismo. Pero debo añadir lo siguiente: limitado a su ámbito propio, el erotismo no hubiera podido acceder a esta verdad fundamental, reflejada en el *erotismo religioso*, es decir, la identidad del horror y de lo religioso. La religión, en su conjunto, se fundamentó en el sacrificio. Pero sólo un interminable rodeo

ha permitido acceder al instante en el que, visiblemente, los contrarios aparecen vinculados, donde el horror religioso, reflejado, como sabemos, en el sacrificio, se vincula al abismo del erotismo, a los últimos sollozos que sólo el erotismo ilumina.

Sacrificio humano azteca, hacia 1500. *Codex Vaticanus* 3.738, fol. 54 V.

«Una tradición de horror...» (*Véanse* las páginas siguientes).

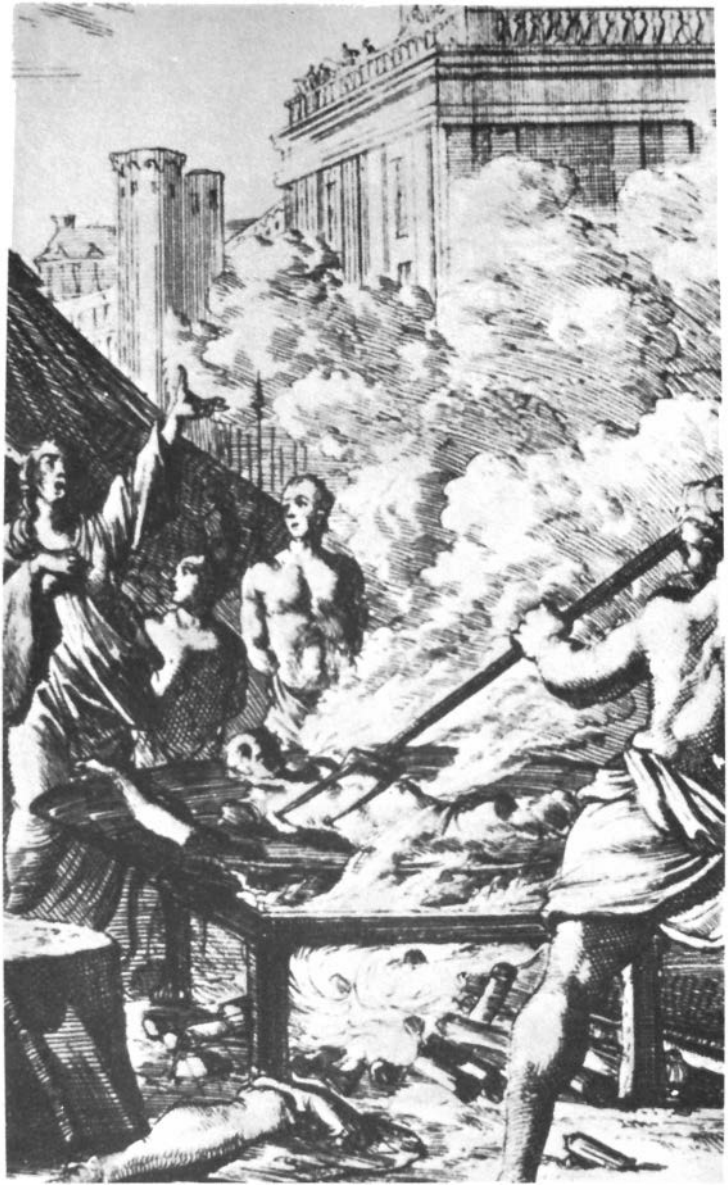
El golpe fallido. *Jacobo, duque de Monmouth, con la cabeza cortada*. Grabado de Jan Luicken (1711). Col. Henry Kahnweiler.



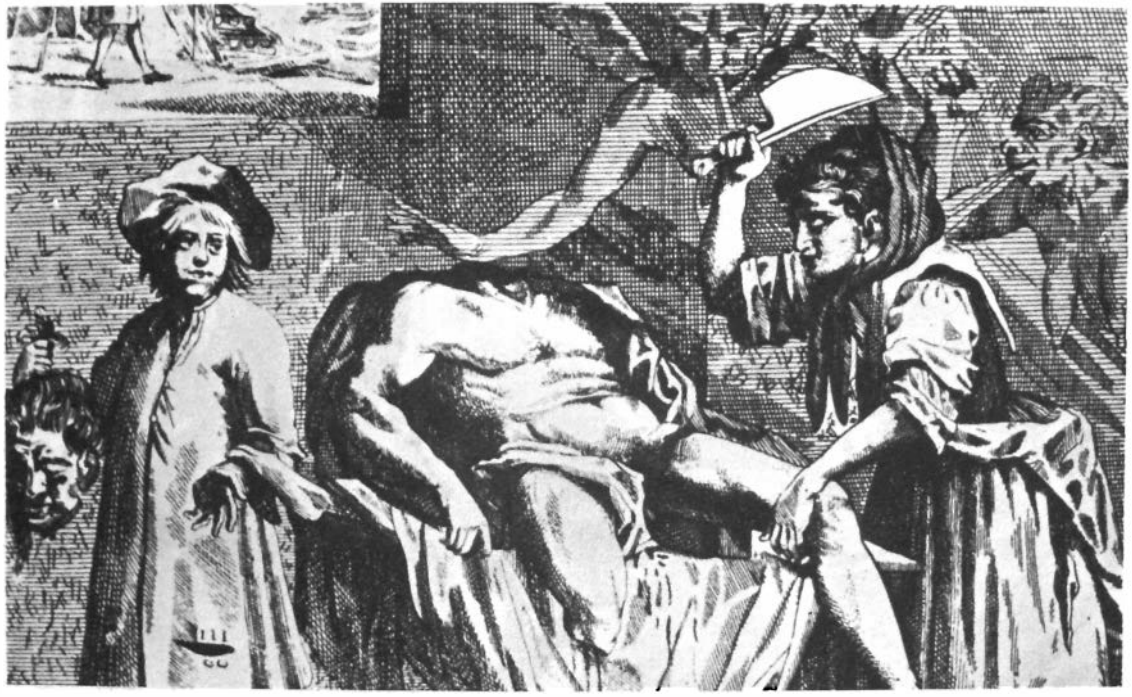
Despues de los sacrificios aztecas, la violencia de la Conquista.

«Algunos artistas han expresado sus tendencias sadomasoquistas al pintar a los mártires cristianos u otros similares: la influencia determinante de las tendencias sádicas subyacentes que les han llevado precisamente a buscar aquellas escenas...» *Cf.* E. Pesch: *La psychologie affective*. París, 1947.

Cf. Joan Everharts Cloppenburg, *Le miroir de la tyranie espagnole perpétrée aux Indes Occidentales*, Amsterdam, 1620.



Una mujer privada de sus siete hijos. Grabado de Jan Luicken (1711). Col. Henry Kahnweiler.



Los excesos del amor. Grabado inglés (Mary Aubrey). Biblioteca Nacional, París.

El horror y el erotismo... Yi Dam y su Sakti. Arte tibetano. Museo Guimet. F. Raoul Ubad

Cf. Maurice Heine: «*Ertis sicut dii*». *Minotaure*, n.º II. André Malraux: *Les voix du silence*, pag. 495. Paris, 1951.

Notas

Georges Bataille en la distancia

1. 15 de junio de 1960.
2. 21 de febrero de 1961.
3. «... Capuletti se encuentra entre horrores y suplicios que no pueden ser separados de esta manera. Esto interrumpe totalmente la lógica de estas ilustraciones (...) hay que encontrar un medio para colocar a Capuletti antes que la secuencia del "sacrificio vudú" (...) me molesta tener que exigir algo con tanta concreción...». Orléans, 22 de mayo de 1961.
4. Lo digo y lo escribo: *toda* la prensa.
5. Montaigne, *Ensayos*, I, XIV.
6. Número 13-14, octubre de 1926-enero de 1927.
7. *Los grandes cementerios bajo la luna*. Çitado por Michel Sorel: *Homo eroticus in Frankreich* (Verlag Kurt Desch, Munich).
8. *Jenseits des Lustprinzips* (Más allá del principio del placer), *Gesamelte Werke*, XIII, 1929, pág. 60.
9. G.W., XIII, pág. 373.
10. *El culpable.*
11. En el monumental prefacio de *Justine*, J.J. Pauvert, 1956.
12. Este suplicio debió de obsesionar al París de entre 1913 y 1918 (¡y no faltan ejemplos occidentales!). Fue vulgarizado, por decirlo así, por un tal Louis Carpeaux en el que fuera libro de cabecera de las grandes actrices: *Pekín desconocido* (1913); se trata del descuartizamiento de Fu-Tchu-Li (serie de clichés Vérascope, que pueden encontrarse en cualquier sitio).
13. *Introduzione alla Magia quale scienza dell'Io* (Metafísica del dolor), por el «Grupo de Ur», vol. II, pág. 201, Roma, 1936.
14. *De la justicia*, vol. IV, pág. 440.
15. *Ideen*, Minor, número 131.
16. *Erótica del arte*, vol. XXXVI, pág. 531.
17. *Experiencia interior, cf.* Maurice Blanchot.
18. Numberg.
19. *Más allá del principio del placer; Gesamelte Werke*, vol. XIII, pág. 47.
20. *Das ökonomische Problem des Masochismus*, G.W. vol. XIII, pág. 376.
21. *Hemmung, Symptom und Angst, Gesamelte Werke*, vol. XIV. A propósito de Freud, a Bataille le hacían gracia las pretensiones culturales de París, que no disponía de la obra completa de Freud (ni, en su época, de la de Marx).
22. La Rochefoucauld.

23. J.-P. Sartre.
24. *Suite*, pág. 139.

Primera parte: El principio

1. El calificativo de *sapiens* significa, exactamente, «dotado de conocimiento». Pero es evidente que el instrumento presupone, por parte de quien lo hace, el conocimiento de su finalidad. Este conocimiento de la finalidad del instrumento es, precisamente, la base del conocimiento. Por otra parte, el conocimiento de la muerte, cuyo fundamento pone en juego la sensibilidad y que, por esta razón, es a todas luces distinto del puro conocimiento discursivo, señala por su parte una etapa en el desarrollo humano del conocimiento. El conocimiento de la muerte, muy posterior al del instrumento, es a su vez muy anterior a la aparición del ser al que la prehistoria designa con el nombre de *Homo Sapiens*.
2. G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Ginebra, Skira, 1995.
3. H. Kirchner, «Ein Beitrag zur Urgeschichte der Schamanismus», en *Anthropos;* tomo 47, 1952.
4. Subraya también el hecho de que los hombres del Paleolítico superior no eran muy diferentes de ciertos siberianos de los tiempos actuales. Pero la precisión de semejante aproximación es de una fragilidad poco sostenible.
5. G. Bataille, *El erotismo*, Ed. de Minuit, 1957. [Traducción española: Tusquets Editores, Barcelona, 1979; col. Marginales, número 61.]
6. Célebre, por lo menos en el sentido de que ha hecho correr mucha tinta.
7. En principio, un niño del Paleolítico superior, educado en nuestras escuelas, habría podido acceder al mismo nivel que nosotros.
8. Debido a las limitaciones de este libro, no puedo aclarar más el carácter inicial y decisivo del trabajo.
9. Alrededor de 15.000 años antes de nuestra era.
10. En la caverna de Lascaux se encontró un fragmento de cuerda.

Segunda parte: El fin

1. Mesolítico se refiere a la «piedra mediana», época intermedia entre la «piedra antigua» (Paleolítico) y la «piedra nueva» (Neolítico), o «piedra pulida».
2. Reproduje esta pintura en *El erotismo*.
3. Hacia el final del Paleolítico y, sin duda, durante la transición desde el Paleolítico al Neolítico, es decir, los tiempos mesolíticos.
4. A grandes rasgos, el suroeste de Francia y el norte de España.
5. Si la prostitución no es necesariamente, desde el principio, una práctica degradante (éste es el caso de la prostitución religiosa y de la prostitución sagrada), pronto se convirtió, a partir de la miseria servil, en *baja prostitución*.
6. *La fenomenología del espíritu* (1806).
7. En Grecia, al menos, el nacimiento que no se amparaba en la riqueza no tenía sentido legal.

8. El fulgor de la obscenidad, como el del crimen, es lúgubre.

9. *Véase* pág. 42 y 184.

10. *Véase* págs. 53-56.

11. En principio, quizá no se me comprenda... Pero, sin más dilación, remito al lector a los capítulos de mi libro.

12. Sólo después de esta afirmación de principio acerca del significado de la religión, adquiere sentido la exposición de conjunto de la religión dionisiaca.

Resulta banal atribuir a la religión el sentido de la moral que, generalmente, hace depender de sus consecuencias el valor de los actos. En la religión, de manera esencial, los actos tienen su valor inmediato, un valor sagrado. Por supuesto, es posible (y en una medida importante) disponer de un valor sagrado en el sentido de utilidad (aquí se asimila este valor a una fuerza). Pero el valor sagrado no deja de ser, en su origen, inmediato: sólo tiene sentido en el instante de esta transfiguración, cuando pasamos del valor útil al valor último, con independencia de todo efecto posterior al instante mismo; en el fondo, se trata del valor estético.

Kant consideró este problema, pero no cabe duda de que existe una escapatoria en su afirmación (si no ha considerado que su posición supone, en su afirmación, el acuerdo previo sobre la utilidad, contra la utilidad).

13. En una rápida exposición, tengo que representar los hechos en su conjunto.

14. En rigor, existen vagos rasgos supervivientes que dan al cristianismo (al menos a lo opuesto al cristianismo: el satanismo) un interés erótico; pero, desde Huysmans, el satanismo ha perdido el valor efectivo que éste describió a finales del siglo XIX en su libro *Allá lejos*. Por lo que he podido saber, lo que sobrevive no son más que comedias organizadas comercialmente.

15. Al menos, alrededor de mil años. Es probable que el dionisismo del siglo VI prolongara costumbres ya muy antiguas. También es posible que el satanismo, al que ya he hecho alusión, esté vinculado en conjunto a la persistencia del culto a Dionisos. *(Véase* págs. 89-91).

16. Cuando yo era un niño, escuchaba angustiado los lamentos de los cabritos degollados ante nuestra casa por el cuchillo de la carnicera.

17. Pero hay una excepción de capital importancia: Sade, a quien me referiré más adelante.

18. *Véase* la representación del infierno en la pintura, págs. 98 y 99. El mismo Dante relegó el erotismo al infierno. Pero, en el poema de Dante, Paolo y Francesca alcanzan el amor *sublime* en las profundidades de los infiernos.

19. A excepción de Miguel Angel y El Greco. Pero aquí sólo me refiero al manierismo erótico, aunque creo que el erotismo afecta al manierismo en su esencia. Por tanto, debo decir en qué medida y de qué forma El Greco se relaciona con el manierismo. Y lo hace de la misma forma en que el misticismo de santa Angela de Foligno y santa Teresa de Avila está vinculado al cristianismo exaltado, en el que la inquietud por el futuro que fundamenta esencialmente el cristianismo deja lugar a la vivencia del presente (del que ya he dicho que responde a la violencia, a la intensidad del erotismo).

20. Antoine Caron (Beauvais, 1520-París, 1598) se formó en la escuela

de Fontainebleau bajo la dirección del Primado. Su pintura se asocia a la de Niccolò dell'Abate, pero su «locura» sobrepasa ampliamente el marco de sus maestros e inspiradores.

21. *La philosophie dans le boudoir* es un libro divertido: une lo divertido a lo horroroso.

22. La guillotina estaba dispuesta en el jardín de la prisión.

23. *Véase* G. Bataille, *El erotismo*, ed. cit.

24. Goya nació en España seis años después que Sade, y murió en Francia catorce años después que éste. La sordera total afectó a Goya en Burdeos, en 1792.

25. Sólo en prisión y tardíamente, Sade decidió, por medio de los relatos, satisfacer su imaginación. El asunto de Marsella, que sin duda lo condujo a sucesivas detenciones, no tendría en nuestros días consecuencias tan graves.

26. *Cf. Procès de Gilles de Rais*. Documentos precedidos de una introducción de G. Bataille. Club Français du Livre, 1959. [La introducción de Bataille se publicó con el título de *El verdadero Barba Azul*, con prólogo de Mario Vargas Llosa en Tusquets Editores, Barcelona, 1972, Cuadernos Infimos.]

27. Valentine Penrose, *Erzsébet Bàthory*, Marcure de France.

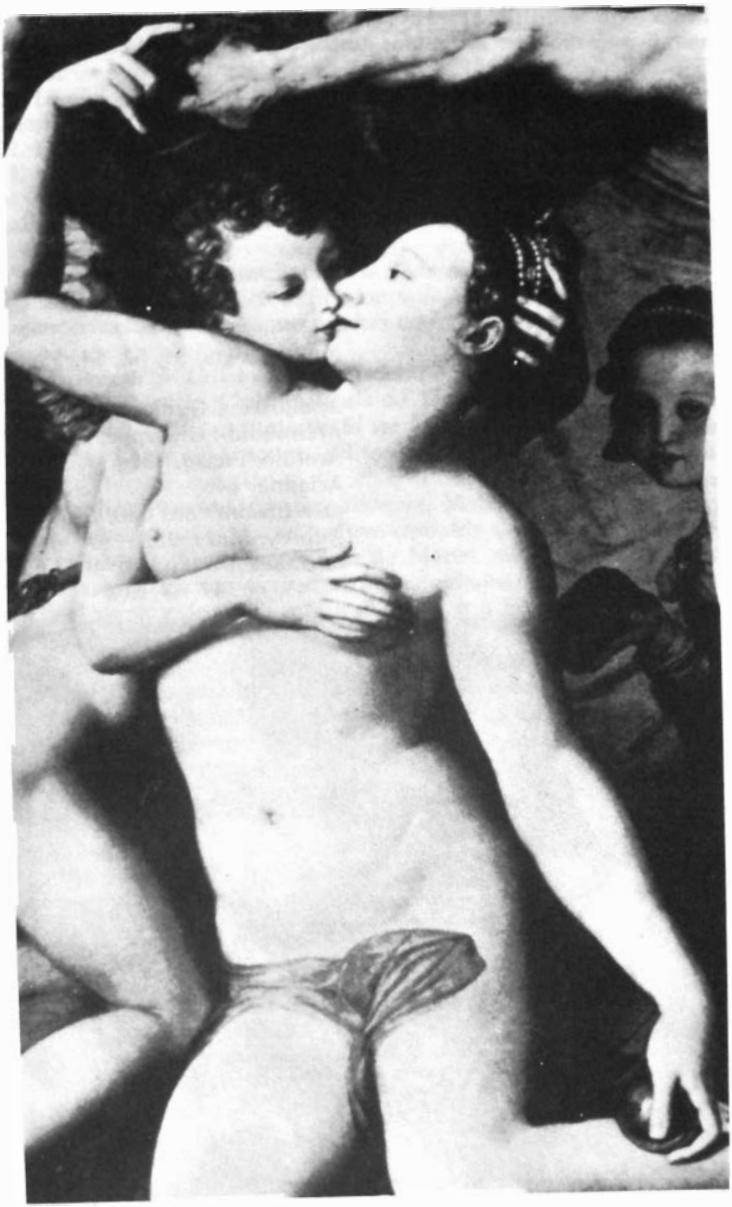
28. Cézanne, en su juventud, estuvo imbuido de la misma tendencia: su *Olympia* quiso ser la oposición a la de Manet mediante una acusada incongruencia, pero en suma, no era más convincente que la de Manet (esta última más veraz y original, respondiendo así a la intensidad de la atracción sexual).

29. Me refiero a Salvador Dalí, cuya pintura me pareció apasionante en otro tiempo y de la que hoy en día apenas percibo el artificio. Pero creo que Dalí se puso él mismo en manos de la originalidad, cómica a la vez que deslumbrante, de sus propios artificios.

Indice de nombres y materias

Abate, Niccolò dell', 261
Abenjaldún, 82
Adán y Eva, 115, 118
Africa, 48, 242
Alemania, 100
Alighieri, Dante, 259
Altamira, 51
América, 242
Angela de Foligno, 259
antropología, 51, 52, 54, 55, 63, 66, 67
Apollinaire, Guillaume, 233
Arcimboldi, Giuseppe, 180
Aretino, Pietro, 151
Ariadna, 146
arte (nacimiento del), 54, 55, 65, 66
Aubrey, Mary, 255
auriñaciense (época), 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50

Piero de Cosino: *La muerte de Proseris.* National Gallery, Londres.



Bronzino: *Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo.* National Gallery, Londres.

Babelon, J., 77
Bacanal, 86, 93, 146
Bacante, 89, 92
Bacon, Francis, 231
Baldung Grien, Hans, 103, 109. 110, 111, 112, 113, 114, 115, 122
Balthus, 225, 226, 227
Baratier, 168
Barna de Siena, 265
Barrault, J.-L., 233
Bartolozzi, F., 120
Bataille, Georges, 55, 258, 260
Bàthory, E., 22, 181, 184, 186
Bégouën, H., 57
Bellmer, Hans, 223, 224
Bernard, P.-J., 183
Bernard, Th., 156
Bétirac, B., 63, 64
Bettex-Cailler, N., 232
Biblia, 53
Blake, William, 213, 233
Borel, Dr., 247
Boucher, François, 166, 171
Bouts, Thierry, 96, 98, 99
Brassempouy, 45
Bréton, André, 197
Breuil, H (abate), 38, 43, 54, 57, 61, 69
Brion, Marcel, 229
Bronzino, (Angello Tori, llamado El), 119, 262
Buonarotti, Miguel Angel, 118, 121, 122
Buschor, E., 79, 83

Capuletti, J.-M., 234
Caron, A., 124, 126, 149, 163
Carpaccio, V., 99
Carpeaux, L., 249
Carracci, A., 263
Cassou, Jean, 210
Cézanne, Paul, 192, 193, 260
chamán, 54, 55
Cleófrades, 89
Cloppenburg, J.E., 253
Clouet, F., 125
conciencia de la muerte, 41, 48, 50, 51, 53, 64
Correggio (Antonio Allegri, llamado El), 120
Cosimo, Piero di, 261
Cranach, Lucas, 103, 104, 105, 106, 107, 108
cristianismo, 41, 42, 95, 97, 100

Dalí, Salvador, 260
Dalila, 203
Degas, Edgar, 194, 195, 196
Delacroix, Eugène, 188, 189, 190, 191, 194, 195
Delvaux, P., 218, 219, 220
deseo, 52, 62, 63, 197
Desnos, Robert, 233
Desvilles, J., 209
diabólico, 41, 42, 53
Diana en el baño, 124, 125
Diana y Acteón, 237
Dionisos, 75, 76, 85, 86, 89, 90, 92, 93, 94, 95
Dumas, Georges, 247
Durero, Alberto, 101, 102, 103

El ángel de la anatomía, 228
El dios cornudo, 61
El infierno, 98
El rapto de las hijas de Leucipo, 164

Grabado según *Leda*, un tapiz de Carraci (1560-1609).

Eluard, Paul, 219, 223
Ernst, Max, 210, 211, 212
erotismo, 41, 50, 51, 52, 53, 56, 59, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 78, 82, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 97, 100, 171, 181, 250
esclavitud, 75, 77, 78, 80
España, 65, 258
esquimal, 67, 75
éxtasis, 91, 92, 243, 247

Fini, Léonor, 228, 229, 230
Fontainebleau (Escuela de), 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 143
Francia, 65, 258
Füssli, I.-H., 167, 168, 169

Suplicio chino, del pintor José Gutiérrez Solana (1886-1945), inspirada en la fotografía del suplicio reproducida en la pág. 248.

Cf. Ramón Gómez de la Serna, Buenos Aires, 1944.

Gabrielle d'Estrée y su hermana, 122
Génesis, 54, 90
Géricault, Jean-Louis, 182
Gómez de la Serna, Ramón, 264
Gossaert, Jan, 117
Gourdan (gruta de), 51
Goya, Francisco de, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181
Graziosi, P., 40
Greco (Domenico Theotocópuli, llamado El), 124

Hancarville, 92
Hegel, G.W.F., 80, 81
Heine, Maurice, 256
Hércules y Omfalos, 114
Hermafrodita, 159
Hieron, 84, 85
Hombre de Neanderthal, 46, 51, 64, 65
Homo Faber, 46
Homo Sapiens, 46, 48
Huysmans, J.K., 259

infierno, 100
Ingres, J.A.D., 187
itifálico, 51, 77, 78

Jarry, A., 233
José y la mujer de Putifar, 160
Jouffroy, A., 239
Judith, 108, 112, 132, 154
juego, 59, 64, 65, 66
Júpiter y Antíope, 150, 161
Júpiter e Io, 120
Júpiter y Semele, 201
Júpiter y Thetis, 187

Kant, Inmanuel, 259
Karpel, B., 210
Klossowski, Pierre, 236, 237, 238

Labisse, Félix, 232, 233
La habitación, 226, 230, 231

Barna de Siena: *La muerte de los inocentes*. Colegiata de San Giminiano.

Lalanne, G., 38
La muerte de Orfeo, 102
La orgía, 192
Lascaux, 53, 54, 55, 56, 68, 69
Las lágrimas de Eros, 130
Laussel, 38
Laurède, 169
Lawler, L.-B., 80, 84
Leda, 121, 182, 263
Leiris, Michel, 213
Lespugne (Venus de), 44
Líber, 94
Limbour, Georges, 213
Lo Duca, J.M., 234, 241
Los flagelantes, 176
Lot y sus hijas, 141, 211
Lucrecia, 101, 211
Luicken, Jan, 252, 254

Macedonia, 77, 78
Machecoul, 173
Magdalena (Venus de la), 63
magdaleniense (época), 53, 62, 63
Magritte, René, 221, 222
Mallarmé, Stéphane, 204
Malraux, André, 256
Manet, Edouard, 147, 194, 195
manierismo, 96, 122, 135
Mantegna, Andrea, 102
Mantis religiosa, 217
Marte y Venus, 133
Masson, André, 213, 214, 215, 216, 217
Matisse, Henri, 206
Maupassant, Guy de, 196
Medusa, 166
ménade, 72, 77, 78, 81, 83, 84, 85, 88, 93
Menton (cavernas de), 49
Mesalina, niña, 212
Mesolítico, 75, 258
Metraux, A., 242
Moreau, Gustave, 194, 195, 200, 201, 202, 203
Muerte de Sardanápalo, 189

Neuville, R., 67

obsceno, obscenidad, 259
Olimpia, 147, 193, 260, 222
orgía, 85, 92, 94

Paleolítico, 42, 48, 64, 74, 75
Pan, 95
Paolo y Francesca, 259
Penrose, R., 209
Penrose, Valentine, 260
pequeña muerte, 53, 64
Petronio, 94
Peyrony, D., 42, 43
Pfhuhl, E., 83
Pia, Pascal, 213
Picart, B., 159
Picasso, Pablo Ruiz, 205, 208, 209, 233
Piette, E., 45, 51

Pompeya, 93
Pontormo (Iacomo Carucci, llamado El), 121
Poussin, Nicolás, 158, 159, 163
Procis y Céfalo, 131
prohibido, 86, 87, 90
prostitución, 77, 80, 84
Prudhon, Pierre-Paul, 183
psicoanálisis, 88
Psiquis, 140

Rais, Gilles de, 181, 184, 185
Raynal, M., 193
Redon, O., 204
Reinach, Salomón, 49
religión, religioso, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 97
Rembrandt, Hermannszoon van Rijn, 160, 161, 162
Renacimiento, 100
Renoir, Auguste, 204
Resnais, A., 232
Revolución, 171, 181
Ribémont-Dessaignes, Georges, 209
Ricciardelli, D., 138, 139
risa, 52, 68, 71
Romano, Giulio, 118
Rubens, Pedro Pablo, 163, 164, 165

Sabina Popea, 127
Sacasyn della Santa, E., 43
Sade (Marqués de), 122, 163, 171, 184, 185, 233, 240
Sadler, J., 156
Salomé tatuada, 200
Salviati, F., 90
Satán, satanismo, 97, 100, 259
sátiro, 83, 85
siberianos, 55
Sileno, 84, 85
Sireuil, 50
Solana, José Gutiérrez, 264
Spranger, B., 96, 99, 124, 134, 136, 137
Stombatty, J., 47
Succhi, J., 140

Tántalo, 174
templo erótico, 266
Teresa de Avila, 259
Ternifine Palikao, 48
Tintoretto (Jacopo Robusti, llamado El), 124, 153, 154, 155
Tito Livio, 94
Tiziano, 124, 146, 147, 148, 150, 151, 152
Toulouse Lautrec, Henri de, 198, 199
trabajo, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66
transgresión, 87, 90
Trois Frères (caverna de), 57, 60
Triunfo de Príapo, 90
Trouille, Clovis, 240, 241

unión sexual, 38

surrealismo, 195, 196

Tácito, 94
Tanning, Dorothea, 235
Van der Werff, A, 141
Van der Weyden, Roger, 96, 99
Van Gogh, Vincent, 204
Van Haarlem, Cornelius, 124, 139, 144, 145
Van Orley, Bernard, 116
Venecia, 99
Venus y Adonis, 139, 262
Venus y Amor, 105, 147
Vermeer de Delft, Jan, 157
Vezère (valle de), 65
Vollard, A., 196, 205
Volp (caverna de), 57
voluptuosidad, 63, 64, 71
vudú, 242, 243
Vulcano sorprendiendo a Marte y Venus, 153

Waldberg, Patrick, 210
Willendorf (Venus de), 47

yoga, 247

Libros de Georges Bataille en Tusquets Editores

ENSAYO

Las lágrimas de Eros

El erotismo

LA SONRISA VERTICAL

Historia del ojo

Mi madre

Madame Edwarda seguido de El muerto

El azul del cielo

CUADERNOS ÍNFIMOS

El verdadero Barba-Azul. La tragedia de Gilles de Rais

FÁBULA

El azul del cielo

Últimos títulos

47. La euforia perpetua
Sobre el deber de ser feliz
Pascal Bruckner

48. El lugar de la filosofía
Formas de razón contemporánea
Edición de Juan Antonio Rodríguez Tous

49. El odio
Edición de Carlos Castilla del Pino

50. Woody Allen
Filosofía del humor
Vittorio Hösle

51. Miseria de la prosperidad
La religión del mercado y sus enemigos
Pascal Bruckner

52. El corazón aventurero
Figuras y caprichos
Ernst Jünger

53. La segunda mirada
Viajeros y bárbaros en la literatura
Jean Soublin

54. Travesía liberal
Del fin de la historia a la historia sin fin
Enrique Krauze

55. La tarea de pensar
Manuel Cruz

56. ¿Cuánta globalización podemos soportar?
Rüdiger Safranski

57. Daliccionario
Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí
Enric Bou

58. Esgrafiados
precedido de Carta siciliana al hombre de la luna
Ernst Jünger

59. El cuerpo nunca miente
Alice Miller

60. Menos utopía y más libertad
Juan Antonio Rivera

61. Verdad y veracidad
Una aproximación genealógica
Bernard Williams

62. Pensar en Europa
Jorge Semprún

63. Payasos
El dictador y el artista
Norman Manea

64. La era del siervoseñor
La filosofía, la publicidad y el control de la opinión
Dominique Quessada

65. Filosofía del tedio
Lars Svendsen

66. La prisión judía
Meditaciones intempestivas de un testigo
Jean Daniel

67. Terror y libertad
Paul Berman

68. Breve historia de la paradoja
La filosofía y los laberintos de la mente
Roy Sorensen